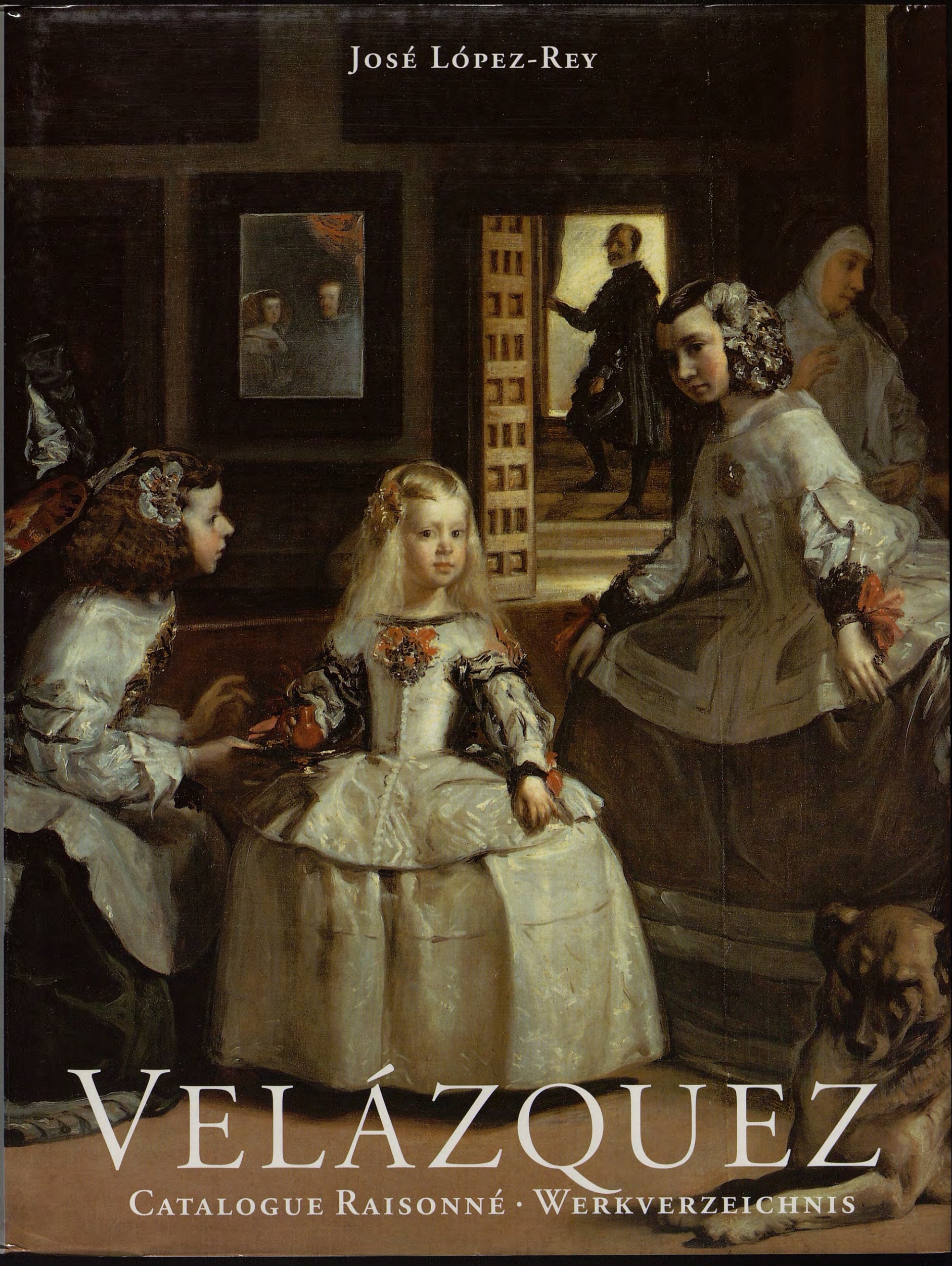
José López-Rey



Velázquez

Catalogue Raisonné · Werkverzeichnis

José López-Rey

Velázquez

Catalogue Raisonné

·

Werk-verzeichnis

II

TASCHEN
Wildenstein Institute

La nouvelle présentation de ce catalogue raisonné, qui sert mondialement de référence et qui constitue la meilleure introduction à l'œuvre du « peintre des peintres », a pour but essentiel de mettre enfin à la disposition du plus vaste public, depuis les professionnels jusqu'aux amateurs ou étudiants, le travail scientifique qui a demandé vingt ans de recherches et d'étude au Wildenstein Institute (documents historiques, analyses rigoureuses, bibliographie exhaustive, index des personnes et des sujets).

Grâce à cette co-production Taschen-Wildenstein, cet outil unique garde tout son caractère irremplaçable ; mais enrichi, rajeuni, mis à jour, en couleurs, à un prix accessible et dans toutes les langues, en français, en anglais, en allemand et bientôt en espagnol, en italien, en japonais...

This new catalogue raisonné – designed for worldwide reference – represents the very best introduction to the œuvre of the "painter of painters". It is the culmination of twenty years of scientific research and study by the Wildenstein Institute, incorporating historical documents, thorough analyses, a comprehensive bibliography, an index of names and subjects, and is aimed at a wider audience – professionals as well as art lovers and students.

Thanks to the joint initiative of Taschen-Wildenstein, this unique publication succeeds in retaining its former indispensable qualities, whilst being enriched, revitalized and brought up to date, with full-colour illustrations, translations into many languages – French, English, German and soon also Spanish, Italian and Japanese – all at an affordable price.

Dieses Werkverzeichnis, das weltweit als Nachschlagewerk dient und den besten Einstieg in das Werk des »Malers der Maler« darstellt, wird neu aufgelegt, damit ein größerer Kreis von Kunstliebhabern von den Ergebnissen der wissenschaftlichen Arbeit profitieren kann, die das Wildenstein Institut mit dem Sichten historischer Dokumente, der Erarbeitung evidenter Analysen sowie einer erschöpfenden Bibliographie und einem Personen- und Themenregister in den vergangenen zwanzig Jahren geleistet hat.

Dank der Koproduktion Taschen-Wildenstein stellen die vorliegenden beiden Bände ein einzigartiges Nachschlagewerk dar, auf den aktuellen Stand der Forschung gebracht, komplett neu gestaltet und mit durchgehend farbigen Abbildungen. Dies alles ist zu einem erschwinglichen Preis in vielen Sprachen zu haben: zunächst in Französisch, Englisch, Deutsch und bald auch in Spanisch, Italienisch, Japanisch...

VELÁZQUEZ

José López-Rey

Velázquez

Catalogue Raisonné
Werkverzeichnis

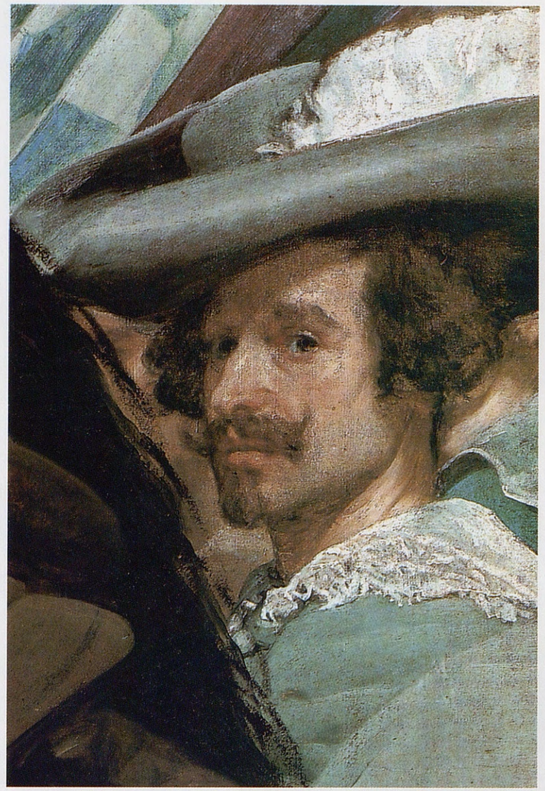
Volume II

TASCHEN
Wildenstein
Institute

Comité d'Honneur
Daniel Wildenstein
Benedikt Taschen
Dr. Angelika Muthesius
Conception, Réalisation
Gilles Néret
Coordination Générale
Marie-Christine Maufus
Collaboration Scientifique
Odile Delenda
Conception Graphique
Mark Thomson
Collaboration
Michèle Gaudin
Arnaud Delenda
Jean-François Delenda
Emilie Nangle
Juliane Steinbrecher
Jutta Hendricks
Bea Rehders

Page 2 :
Velázquez et la Famille royale
ou *Les Ménines* (détail)
1656–1657
Cat. nº 124

À droite :
La Reddition de Breda
ou *Les Lances* (détail)
1634–1635
Cat. nº 73



Ce livre a été imprimé sur du papier exempt de chlore à 100% suivant la norme TCF.

© 1996 Benedikt Taschen Verlag GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
Rédaction et lectorat du texte allemand : Daniela Kumor, Cologne
Traduction allemande : Brigitte Wölk
Version anglaise revue par First Edition Translations Ltd, Cambridge
Conception de la couverture : Angelika Muthesius, Cologne
et Mark Thomson, Londres

Printed in Germany
ISBN 3–8228–8731–5 (F)
ISBN 3–8228–8657–2 (GB)
ISBN 3–8228–8723–4 (D)

Sommaire | Contents | Inhalt

7 Notes explicatives
Explanatory Notes
Erläuterungen

10 Catalogue Raisonné
Werkverzeichnis

324 Index du Catalogue Raisonné
Index to the Catalogue Raisonné
Register des Werkverzeichnisses

327 Localisation des œuvres cataloguées
Location of the catalogued works
Sammlungsorte der katalogisierten Werke

Notes explicatives

Les notes de la rédaction sont imprimées en italiques.

1.
Les entrées sont présentées dans l'ordre chronologique ; toutefois, il n'a pas été possible d'éviter un certain chevauchement, étant donné que les œuvres sont souvent datées, pour des raisons stylistiques ou documentaires, non d'une année précise, mais d'une période moins définie, par exemple : « 1618–1619 », « c. 1635–1645 », « 1644–1648 », etc. Le numéro de catalogue de chacune des œuvres figure à la fois dans l'index thématique et dans l'index des localisations. *Afin de ne pas modifier cette numérotation de référence,* La Tentation de Saint Thomas d'Aquin, *du Museo Diocesano d'Orihuela, a été placée après le dernier numéro* (n° **130**).

2.
Sauf indication contraire, toutes les œuvres sont des huiles sur toile.

3.
n° suivi d'un chiffre en caractères gras, se rapporte aux entrées du présent catalogue.

4.
A la fin dela fiche technique, les numéros correspondants des catalogues de Velázquez établis par Curtis, Mayer, López-Rey (1963) et Gudiol sont donnés (voir les abréviations des ouvrages le plus fréquemment cités dans la note 8 *infra*).

5.
Le plus ancien inventaire royal incluant une peinture de Velázquez (n° **41**) est celui de l'Alcázar de Madrid, vraisemblablement commencé en 1636, après que des œuvres exécutées par lui et par d'autres artistes en eurent apparemment été retirées pour être placées dans le palais du Buen Retiro, nouvellement construit dans la banlieue de Madrid. Il porte la date du 17 mars 1637. Aucun inventaire du Buen Retiro ne fut établi du vivant de Velázquez ou de Philippe IV. En fait, le premier ne fut dressé qu'en 1701. Tous les inventaires royaux espagnols sont conservés dans les archives du Palais royal de Madrid. Celui de l'ancien Alcázar de Madrid, dressé en 1686, a été publié, avec un commentaire érudit et des notes, par le professeur Bottineau : « L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVII[e] siècle », *Bulletin hispanique,* Bordeaux, 1956, LVIII, p. 422–452 ; 1958, LX, p. 30–61, 145–179, 289–326 et 450–483.

Yves Bottineau a également étudié, à la lumière des inventaires et d'autres documents, l'incendie qui ravagea l'Alcázar de Madrid en 1734, au cours duquel 537 peintures, environ le tiers de celles qui y furent inventoriées en 1700, furent détruites (*L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700–1746,* Bordeaux, s.d. [1962], p. 484–496 et 624–625 ; éd. 1993, p. 481–488). Une transcription de l'inventaire des peintures de l'ancien Alcázar, commencée le 17 novembre 1700 et terminée le 22, est incluse dans *Museo del Prado, Inventarios Reales, Testamentaría del Rey Carlos II, 1701* [sic] – *1703,* I, éd. Gloria Fernández Bayton, Madrid, 1975.

6.
Tout autre document dont la source n'est pas expressément mentionnée peut être trouvé, classé par ordre chronologique, dans *Varia velazqueña,* Madrid, 1960, II, p. 211–413.

7.
Sauf indication contraire, l'expression « radiographies effectuées en 1960 » se rapporte à celles, réalisées par l'équipe technique du musée national de Stockholm, des œuvres de Velázquez, ou lui étant attribuées, se trouvant au Prado. Le musée national suédois en a fait don au musée du Prado, où elles furent exposées en 1961. *Des radiographies plus récentes, réalisées à l'occasion de l'exposition* Velázquez *(New York, Madrid, 1989–1990) ont été publiées par Carmen Garrido Pérez dans son ouvrage monumental consacré à l'analyse de cinquante-trois tableaux du peintre, presque tous au Prado, étudiés au laboratoire de ce musée* (Velázquez, Tecnica y evolución, *Madrid, Museo del Prado, 1992).*

8.
Les titres des ouvrages et autres publications le plus souvent cités en référence ont été abrégés comme suit :
B : voir Bardi, 1969, dans BIBLIOGRAPHIE.
C : voir Curtis, 1883.
G : voir Gudiol, 1973.
G P : voir Garrido Pérez, 1990.
L-R 1963 : voir López-Rey, 1963.
Madrid, 1990 : voir catal. exp. *Velázquez,* Madrid, 1990.
M : voir Mayer, 1936.

9.
Les mesures que nous indiquons pour les œuvres du musée du Prado diffèrent, dans de nombreux cas, de celles mentionnées dans le catalogue du musée lui-même. La direction de ce musée a entrepris depuis un certain temps de vérifier les dimensions réelles des tableaux en sa possession, et nous a aimablement communiqué les mesures rectifiées d'un nombre important d'œuvres de Velázquez. Nous sommes particulièrement reconnaissant à l'ancien directeur, le professeur Juan Manuel Pita Andrade, qui a bien voulu faire décrocher du mur *Les Ménines* pour vérifier notre hypothèse – qui s'est révélée fondée – selon laquelle les mesures précédemment indiquées pour ce tableau présentaient quelques inexactitudes. Malgré toute la bonne volonté et l'aide de la direction, il n'a pas été possible de déterminer avec certitude la date d'admission de certaines œuvres de Velázquez au Prado. *A l'occasion de l'importante exposition monographique de 1989–1990 les mesures des tableaux conservés au Prado et dans la plupart des collections publiques ou privées ont été soigneusement reprises (Garrido Pérez, 1992) et sont indiquées ici. Les dimensions des autres œuvres sont données par leurs actuels propriétaires ou reprises dans les catalogues les plus récents des musées.*

10.
Chaque notice comporte un renvoi à l'analyse de l'œuvre du Tome I (p. en romain : texte, p. en italique : illustrations).

11.
Les termes « droite » et « gauche » se rapportent à la droite et à la gauche du spectateur, sauf lorsque le contexte implique à l'évidence une autre acception.

12.
En règle générale, les mesures des tableaux calculées en *varas* dans les documents anciens n'ont pas été retranscrites ; elles ont été remplacées par leur équivalent métrique, approximativement 83,5 cm pour une *vara.*

13.
L'état des tableaux, lorsqu'ils ont été nettoyés ou restaurés depuis la dernière édition, est indiqué à chaque notice.

PAGE 6 :
Velázquez et la Famille royale (détail).

PAGE 6:
Velázquez and the Royal Family (detail).

SEITE 6:
Velázquez und die königliche Familie (Detail).

Explanatory Notes

Notes to the text are printed in italics.

1.
The entries are arranged in a chronological sequence; some overlapping though has been unavoidable since works are often dated, on documentary or stylistic grounds, not to a particular year but to a less precise span of time – i.e. "1618–1619", "c. 1635–1645", "1644–1648", etc. The catalogue number of each work can be found in both the index of subjects and the index of locations. *In order not to modify the reference numbering,* The Temptation of St. Thomas Aquinas, *from the Museo Diocesano of Orihuela, has been placed after the last number* (no. 130).

2.
Unless otherwise stated, all works are in oil on canvas.

3.
No. followed by a figure in bold type refers to entries in this catalogue.

4.
At the foot of each entry, the corresponding numbers in the Velázquez catalogues by Curtis, Mayer, López-Rey (1963) and Gudiol are given (see the abbreviations for often-quoted books in explanatory note 8 below).

5.
The earliest royal inventory that included a painting by Velázquez (No. 41) was that of the Madrid Alcázar probably begun in 1636, after works by him and other artists had apparently been taken from there to the recently built Buen Retiro Palace in the outskirts of Madrid. It is dated 17 March 1637. No inventory of the Buen Retiro Palace was compiled in Velázquez' or in Philip IV's lifetime. The earliest one was, indeed, drawn up in 1701. All the Spanish royal inventories are preserved in the Archive of the Madrid Royal Palace. The one of the old Madrid Alcázar, drawn up in 1686, has been published with a scholarly commentary and notes by Professor Bottineau: "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: Aspects de la Cour d'Espagne au XVII[e] siècle", *Bulletin hispanique,* Bordeaux, pp. 422–52, vol. LVIII, 1956, pp. 422–52; 1958, vol. LX, pp. 30–61, 145–79, 289–326, and 450–83.

Yves Bottineau has also discussed, in the light of inventories and other documents, the fire that gutted the Madrid Alcázar in 1734, when 537 paintings, roughly one third of those inventorized there in 1700, were lost (*L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700–1746,* Bordeaux, n.d. [1962], pp. 484–96 and 624–25; 1993 ed., pp. 481–8). A transcription of the inventory of the paintings in the old Alcázar, begun on 17 November 1700 and completed on the 22nd of the same month and year, has been included in *Museo del Prado, Inventarios Reales, Testamentaría del Rey Carlos II, 1701* [sic] – *1703,* vol. I, ed. Gloria Fernández Bayton, Madrid, 1975.

6.
Any other document whose source is not specifically mentioned can be found, arranged in chronological order, in *Varia velazqueña,* Madrid, 1960, vol. II, pp. 211–413.

7.
Unless otherwise stated, the expression "radiographs made in 1960" refers to those made by the technical staff of the Stockholm National Gallery of works by Velázquez or attributed to him at the Prado. The Swedish National Gallery donated them to the Prado Museum, where they were shown in 1961. *More recent radiographs, taken at the time of the Velázquez exhibition (New York, Madrid, 1989–90) were published by Carmen Garrido Pérez in her major work dedicated to the study of fifty-three paintings, almost all in the Prado, in whose laboratory the analysis took place.* (Velázquez, Técnica y evolución, *Madrid, Museo del Prado, 1992).*

8.
References to often quoted books and other publications have been shortened as follows:
B: see Bardi, 1969, in Bibliography.
C: see Curtis, 1883.
G: see Gudiol, 1973.
G P: see Garrido Pérez, 1990.
L-R 1963: see López-Rey, 1963.
Madrid, 1990: see exhib. cat. *Velázquez,* Madrid, 1990.
M: see Mayer, 1936.

9.
The measurements here recorded for paintings at the Prado Museum differ in a number of instances from those recorded in the Prado's current catalogue. The authorities of this Museum have for some time been checking the actual size of the paintings in their collection, and they have kindly made available to us the rectified measurements of a sizeable number of Velázquez' works. We are particularly obliged to the present director, Professor Juan Manuel Pita Andrade, who let *Las Meninas* be taken off the wall to verify our surmise, which proved to be correct, that the measurements previously recorded for this painting were somewhat inaccurate. In spite of the good will and assistance of the Museum's authorities, it has not been possible to ascertain with any certainty the accession date of some Velázquez paintings at the Prado. *During the important monograph exhibition in 1989–90, the measurements of the paintings kept at the Prado and in the majority of public or private collections were carefully taken once more (Garrido Pérez, 1992) and are given here. The dimensions of other works are given by their current owners or have been taken from the most recent museum catalogues.*

10.
Each note contains a reference to the analysis of the collection of works in Volume One (page numbers in italics refer to illustrations, roman page numbers to text).

11.
The terms "right" and "left" refer to the viewer's right and left, unless indicated otherwise by the context.

12.
As a general rule, the measurements of the paintings using *varas* in old documents have not been transcribed; they have been replaced by their metrical equivalent, approximately 83.5 cm to a *vara.*

13.
The condition of paintings after cleaning or restoration which has taken place since the last edition is given in each note.

Erläuterungen

Die Anmerkungen der Redaktion sind kursiv gesetzt.

1.
Die Einträge sind chronologisch geordnet. Es war nicht möglich, Überschneidungen gänzlich zu umgehen, da die Werke aus stilistischen oder dokumentarischen Gründen oft nicht mit einer genauen Jahresangabe, sondern mit einer nur ungefähren Periode gekennzeichnet sind, zum Beispiel »1618–1619«, »c. 1635–1645«, »1644–1648« etc. In den Verzeichnissen, die am Ende dieses Bandes nach Bildthemen und Orten geordnet sind, wurde die Katalog-Nummer jedes Werkes aufgenommen. *Um diese Referenznumerierung nicht ändern zu müssen, wurde* Die Versuchung des heiligen Thomas von Aquin *aus dem Museo Diocesano von Orihuela an das Ende des Werkverzeichnisses gesetzt* (Nr. 130).

2.
Sofern nicht anders angegeben, sind alle Werke in Öl auf Leinwand gemalt.

3.
Nr. gefolgt von einer fett gesetzten Ziffer bezieht sich auf die Einträge des vorliegenden Werkverzeichnisses.

4.
In den »References« sind bei jedem Eintrag die entsprechenden Nummern der von Curtis, Mayer, López-Rey (1963) und Gudiol erstellten Velázquez-Kataloge angegeben (in Punkt 8 sind die Abkürzungen der meistzitierten Publikationen aufgeführt).

5.
Das älteste königliche Inventar, das ein Gemälde von Velázquez (Nr. 41) enthält, stammt aus dem Alcázar in Madrid. Es wurde vermutlich 1636 begonnen, nachdem Werke von Velázquez und anderen Künstlern aus dem Alcázar in den neu erbauten Buen-Retiro-Palast überführt wurden. Das Inventar trägt das Datum vom 17. März 1637. Zu Lebzeiten von Velázquez oder Philipp IV. wurde kein Inventar des Buen Retiro erstellt – das erste entstand nicht vor 1701. Alle spanischen königlichen Inventare werden in den Archiven des Königspalastes in Madrid aufbewahrt. Das Inventar des alten Madrider Alcázar, erstellt im Jahr 1686, wurde – versehen mit einem wissenschaftlichen Kommentar und Anmerkungen – von Professor Bottineau veröffentlicht: »L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVII[e] siècle«, *Bulletin hispanique,* Bordeaux 1956, LVIII, S. 422–452; 1958, LX, S. 30–61, 145–179, 289–326 und 450–483.

Yves Bottineau untersuchte anhand von Inventaren und anderen Dokumenten die Auswirkungen des Brandes, der den Alcázar in Madrid 1734 vernichtete und bei dem 537 Gemälde, fast ein Drittel der dort 1700 inventarisierten Werke, zerstört wurden (*L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700–1746,* Bordeaux, n.d. [1962], S. 484–496 und 624–625; Ausgabe 1993, S. 481–488). Eine Abschrift des Gemälde-Inventars des alten Alcázar, begonnen am 17. November und abgeschlossen am 22. November 1700, ist enthalten in *Museo del Prado, Inventarios Reales, Testamentaría del Rey Carlos II, 1701* [sic] *–1703,* I, hrsg. von Gloria Fernández Bayton, Madrid 1975.

6.
Jedes andere Dokument, dessen Quelle nicht explizit angegeben ist, kann in den chronologisch geordneten *Varia velazqueña,* Madrid 1960, Band II, S. 211–413, gefunden werden.

7.
Die »Radiographien von 1960« wurden vom technischen Team des Nationalmuseums in Stockholm an den Werken von Velázquez und denen, die ihm zugeschrieben werden und die sich im Prado befinden, durchgeführt. Das schwedische Nationalmuseum stiftete sie dem Museo del Prado, wo sie 1961 ausgestellt wurden. *Neuere Radiographien, durchgeführt anläßlich der Velázquez-Ausstellung (New York, Madrid 1989–1990) veröffentlichte Carmen Garrido Pérez in ihrem umfassenden Werk, das der Analyse der 53 Gemälde gewidmet ist, die sich fast alle im Prado befinden und dort bildtechnisch untersucht wurden* (Velázquez, Tecnica y evolución, Madrid, Museo del Prado 1992).

8.
Die meistzitierten Bücher und anderen Publikationen werden wie folgt abgekürzt:
B: siehe Bardi, 1969, in der Bibliographie.
C: siehe Curtis, 1883
G: siehe Gudiol, 1973
G P: siehe Garrido Pérez, 1990
L-R 1963: siehe López-Rey, 1963
Madrid 1990: siehe den Ausstellungskatalog *Velázquez,* Madrid 1990
M: siehe Mayer, 1963.

9.
Die Maße, die hier für die Gemälde aus dem Museo del Prado angegeben werden, unterscheiden sich häufig von denen, die im Museumskatalog genannt sind. Die Museumsleitung überprüfte vor einiger Zeit die tatsächlichen Maße ihrer Gemälde und teilte uns freundlicherweise die korrigierten Bildgrößen von einer beträchtlichen Anzahl von Werken von Velázquez mit. Besonders danken wir dem derzeitigen Direktor, Professor Juan Manuel Pita Andrade, der bereit war, *Las Meninas* abzuhängen, um unsere Annahme – die sich als wohlbegründet herausstellte – zu überprüfen, daß die früheren Maßangaben dieses Gemäldes einige Ungenauigkeiten aufwiesen. Trotz des guten Willens und der Hilfsbereitschaft der Museumsleitung war es nicht möglich, mit Sicherheit zu bestimmen, wann einige Werke von Velázquez in den Prado gelangten. *Anläßlich der bedeutenden monographischen Ausstellung von 1989–1990 wurden die Gemälde des Prado und der meisten öffentlichen oder privaten Sammlungen sorgfältig neu gemessen (Garrido Pérez, 1992). Diese Maße sind hier angegeben. Die Bildgrößen der übrigen Gemälde wurden von ihren derzeitigen Besitzern angegeben oder den neusten Museumskatalogen entnommen.*

10.
Am Ende jedes Eintrags wird auf die Werkanalyse in Band I verwiesen (gewöhnliche Ziffern beziehen sich auf den Text, kursive auf Abbildungen).

11.
Wenn nicht anders angezeigt, beziehen sich die Angaben »rechts« und »links« auf die rechte und linke Seite aus der Sicht des Betrachters.

12.
Die in den alten Dokumenten in *varas* angegebenen Gemäldegrößen sind nicht ersetzt worden. Statt dessen wurden sie in ihr metrisches Äquivalent umgerechnet, mit der Entsprechung von etwa 83,5 cm für ein *vara.*

13.
Der Zustand der Gemälde, die seit der letzten Ausgabe gereinigt oder restauriert wurden, ist bei dem jeweiligen Eintrag angegeben.

Trois Musiciens, *1617–1618*
Musical Trio
Drei Musikanten

87 x 110 cm

Provenance: Irlande, collection La Touche · Londres, R. Langton Douglas · Berlin, Kaiser Friedrich Museum (à partir de 1906)
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie – Inv. 413F

Restauré. Des radiographies effectuées en 1974 au musée de Berlin-Ouest montrent que le costume du chanteur, au centre de la composition, a été entièrement repeint en noir, alors qu'originellement il comportait plusieurs nuances variées et plus claires ; son large col blanc a été repeint par-dessus un col plus étroit (p. 11). Nous sommes reconnaissants au Dr Erich Schleier, son conservateur, de nous avoir donné des informations et des observations fort utiles à ce sujet. Voir le catalogue de 1975 de la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem (p. 448–449, n° 413F).

Le nettoyage de ce tableau pourrait donner de plus amples précisions sur son état de conservation et permettre d'arriver à des conclusions mieux fondées sur son authenticité qui, à la lumière de nos connaissances actuelles, semble plausible.

Il existe trois autres versions de cette œuvre. Aucune n'est plus belle ou en meilleur état (L-R 1963, nos 110–112). En 1960, Gudiol a suggéré que celle se trouvant actuellement dans la collection Tenaud de Leygoine, à Paris (L-R 1963, n° 112), pourrait être de la main de Velázquez (1960, I, p. 415). Il ne l'a cependant pas mentionnée dans son catalogue de Velázquez de 1973. C'est en vérité une peinture très endommagée, qui a été largement restaurée à plusieurs reprises.

Sous la *Tête de jeune homme de profil*, de Velázquez, se trouve le visage entier d'un homme presque identique à celui du chanteur, au centre de la composition, à ceci près qu'il se penche vers sa droite plutôt que vers sa gauche (voir p. 24).

Voir tome I, p. 35, 36, 37 et *36*.

Provenance: Ireland, La Touche Collection · London, R. Langton Douglas · Berlin, Kaiser Friedrich Museum (since 1906)
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie – Inv. 413F

Restored. Radiographs made at the West Berlin Museum in 1974 show that the costume of the singer at the centre of the composition has been entirely overpainted in black, while it originally was of lighter and more varied shades; his broad white collar has been painted over a narrower one (p. 11). I am indebted to Dr. Erich Schleier, the curator, for data and for a very helpful exchange of views on the matter. See the 1975 catalogue of the West Berlin Gemäldegalerie (pp. 448–9, no. 413F).

Cleaning of the painting may reveal more fully its state of preservation and make it possible to reach a firmer conclusion concerning its authenticity, which in the light of present knowledge seems plausible.

There are three more versions of this work, none of which is finer or in better shape (L-R 1963, nos. 110–2). In 1960 José Gudiol suggested that the one now at the Tenaud de Leygoine collection, in Paris (L-R 1963, no. 112), might be by Velázquez (1960, vol. I, p. 415). However, Gudiol did not even mention it in his 1973 Velázquez catalogue. It is, indeed, a much damaged painting which has been extensively restored time and again.

Lying underneath Velázquez' *Head of a Young Man in Profile*, there is a full face of a man almost identical with that of the singer in the centre of this composition, except that it is tilted to his right rather than to his left (see p. 24).

See volume I, pp. 35, 36, 37 and *36*.

Provenienz: Irland, La Touche Collection · London, R. Langton Douglas · Berlin, Kaiser Friedrich Museum (seit 1906)
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie – Inv. 413F

Restauriert. Die 1974 durchgeführten Radiographien im Berliner Museum zeigen, daß das Gewand des Sängers im Zentrum der Bildkomposition vollständig in Schwarz übermalt wurde. Ursprünglich enthielt es wechselnde und hellere Farbabstufungen; der großzügig sitzende weiße Kragen wurde mit einem enger anliegenden Kragen übermalt (S. 11). Dem Konservator Dr. Erich Schleier verdanke ich wertvolle Informationen und Anmerkungen zu dieser Überarbeitung. Siehe auch den Katalog der Gemäldegalerie von Berlin-Dahlem aus dem Jahr 1975 (S. 448–449, Nr. 413F).

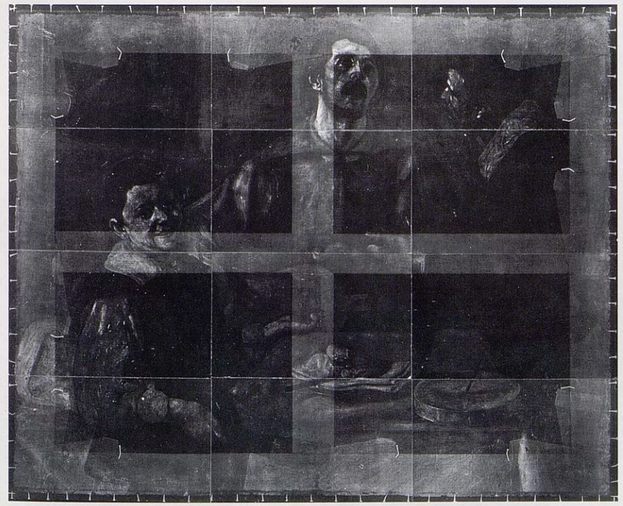
Eine Reinigung dieses Gemäldes würde genauere Aussagen über den Grad seiner Erhaltung ermöglichen und besser fundierte Rückschlüsse auf seine Authentizität erlauben, die bei dem derzeitigen Kenntnisstand plausibel erscheint.

Es existieren noch drei weitere Versionen dieses Werkes. Keine von ihnen ist schöner oder besser erhalten (L-R 1963, Nr. 110–112). 1960 legte Gudiol nahe, daß diejenige, die sich derzeit in der Sammlung Tenaud de Leygoine in Paris befindet (L-R 1963, Nr. 112), von Velázquez stammen könnte (1960, I, S. 415). Dennoch findet sie in seinem Velázquez-Katalog von 1973 keine Erwähnung. Tatsächlich handelt es sich um ein recht beschädigtes Gemälde, das mehrere Male umfangreich restauriert wurde.

Unter Velázquez' *Porträt eines jungen Mannes im Profil* findet sich das komplette Gesicht eines Mannes, der fast genauso aussieht wie der Sänger in der Bildmitte, nur daß er sich eher nach rechts als nach links neigt (siehe S. 24).

Siehe Band I, S. 35, 36, 37 und *36*.

References: M no 114 · L-R 1963 no 109 · B no 3 · G no 2 · Madrid 1990, p. 26



Trois Musiciens (radiographie). Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Musical Trio (radiograph). Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Drei Musikanten (Röntgenaufnahme), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

[2]

Tête de jeune garçon, *1617–1618*

Head of a Young Boy

Kopf eines Jungen

21.8 x 16.8 cm

Provenance: Madrid, collection particulière (c. 1960)

Supprimé par López-Rey.

Provenance: Madrid, private collection (c. 1960)

Removed by López-Rey.

Provenienz: Madrid, Privatbesitz (um 1960)

Von López-Rey nicht mehr Velázquez zugeschrieben.

References: L-R 1963 no 648

Trois Hommes à table, *c. 1618*

Three Men at Table

Drei Männer am Tisch

108.5 x 102 cm

Provenance: Acheté pour Catherine de Russie (1729–1786)
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (depuis c. 1775) – Inv. 389

Rentoilé. Considérablement assombri, bien que le coloris originel soit encore visible sous une lumière vive.

Il existe quatre imitations en longueur de cette peinture presque carrée qui, évidemment, aurait pu être à l'origine plus large (L-R 1963, n^os^ 114–117), dont aucune ne reproduit le chapeau, le col et l'épée suspendus en haut du mur du fond dans l'original, ces omissions pouvant par elles-mêmes justifier l'adoption d'un format en largeur. Dans ces œuvres dérivées, les objets posés sur la table sont également différents, de même que la figure de l'homme assis sur la droite, qui reprend l'étude de profil cataloguée ici sous le n° 8.

Voir tome I, p. 35, 36, 37, 38 et *37*.

Provenance: Bought for Catherine II of Russia (1729–1786)
Saint Petersburg, Hermitage (since c. 1775) – Inv. 389

Relined. Considerably darkened, though the original colouring is still visible under a strong light.

There are four lengthwise imitations of this almost square painting which might, of course, have been originally wider (L-R 1963, nos. 114–7). Significantly though all the mentioned derivative works omit the cap, the collar and the sword hanging high on the rear wall in the original; these omissions may by themselves explain the change to a lengthwise format. In the derivative paintings, the objects on the table are also different, and so is the figure of the man sitting at the right, whose head imitates the profile study catalogued under no. 8.

See volume I, pp. 35, 36, 37, 38 and *37*.

Provenienz: Angekauft für Katharina II. von Russland (1729–1786)
Sankt Petersburg, Eremitage (seit c. 1775) – Inv. 389

Die originale Leinwand wurde erneuert. Das Gemälde ist beträchtlich nachgedunkelt, allerdings ist die ursprüngliche Farbwirkung bei heller Beleuchtung noch sichtbar.

Von diesem fast quadratischen Bild, das offensichtlich ursprünglich breiter war, existieren vier Kopien in länglichem Format (L-R 1963, Nr. 114–117). Auf keiner von ihnen sind Hut, Kragen und Schwert, die im Original an der hinteren Wand hängen, abgebildet. Dieser Verzicht allein könnte bereits die Entscheidung für ein breiteres Format erklären. Auch die auf dem Tisch liegenden Gegenstände der Kopien unterscheiden sich von denen des Originals, ebenso wie der rechts sitzende Mann, dessen Kopf die Profilstudie wieder aufnimmt, die hier unter Nr. 8 katalogisiert ist.

Siehe Band I, S. 35, 36, 37 und *37*.

References: M no 121 · L-R 1963 no 113 · B no 18 · G no 7 · Madrid, 1990, p. 100

D'après Velázquez, *Trois Hommes à table* (86,4 x 109 cm), Andover, Hants, Biddesden House, Lord Moyne.

After Velázquez, *Three Men at Table* (86.4 x 109 cm), Andover, Hants, Biddesden House, Lord Moyne.

Nach Velázquez, *Drei Männer am Tisch* (86,4 x 109 cm), Andover, Hants, Biddesden House, Lord Moyne.

Portrait de jeune fille, *c. 1618*
Portrait of a Girl
Porträt eines Mädchens

20 x 13.3 cm

Provenance: Madrid, Biblioteca Nacional (depuis 1857) – Inv. B 492

Pierre noire sur papier crème vergé. L'inscription à l'encre dans l'angle supérieur droit, *Velásquez*, est postérieure et d'une autre main.

Endommagé, entre autres, par l'humidité, particulièrement près de la bouche et du menton.

Barcia (n^{os} 492–493) suggère que ce dessin, ainsi que le suivant, pourraient être des portraits de la même femme, ou bien ceux de deux sœurs. Sánchez Cantón estime que ces deux portraits représentent doña Juana Pacheco de Miranda, épouse de Velázquez (1930, III, n^{o} 220). Lafuente est du même avis (1943, n^{o} 18). Ces trois auteurs attribuent ces deux dessins à la première époque de Velázquez. Voir également Beruete, 1909, p. 18.

Le dessin ferme et le jeu subtil de la lumière et de l'ombre construisant la physionomie de la jeune fille – les larges orbites, les narines frémissantes et les lèvres closes – sont apparentés au dessin et au rapport de l'ombre et de la lumière construisant les traits du jeune garçon de la *Vieille Femme faisant frire des œufs* de 1618, et les traits de la figure du premier plan dans *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, de la même date (n^{os} **6** et 7).

Voir tome I, p. 42.

Provenance: Madrid, Biblioteca Nacional (since 1857) – Inv. B 492

Black chalk on yellowish paper. The ink inscription in the upper right corner, *Velásquez*, is by a later hand.

Damaged by humidity amongst other things, notably about the mouth and chin.

Barcia (nos. 492–3) suggested that this and the following drawing were either portraits of the same woman or of two sisters. Sánchez Cantón believed that both drawings portrayed the same woman and that she was Doña Juana Pacheco de Miranda, Velázquez' wife (1930, III, no. 220). Lafuente thought the same (1943, no. 18). These three scholars placed both drawings in Velázquez' early period. See also Beruete, 1909, p. 18.

The firm design and subtle interplay of light and shade which build up the girl's features – her wide eye sockets, vivid nostrils and closed lips – are akin to the design and interplay of light and shade which build up the features of the boy in *Old Woman Frying Eggs*, of 1618, and to the features of the foremost figure in *Christ in the House of Martha and Mary*, of the same date (nos. **6** and 7).

See volume I, p. 42.

Provenienz: Madrid, Biblioteca Nacional (seit 1857) – Inv. B 492

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier. Die Inschrift mit Tinte in der rechten oberen Ecke, *Velásquez*, wurde nachträglich von fremder Hand aufgetragen.

Die Zeichnung ist unter anderem durch Feuchtigkeit beschädigt, insbesondere um Mund und Kinn.

Barcia (Nr. 492–493) vermutete, diese Zeichnung könnte ebenso wie die folgende ein Porträt derselben Frau sein oder zwei Schwestern darstellen. Sánchez Cantón hielt diese beiden Porträts für Doña Juana Pacheco de Miranda, die Ehefrau von Velázquez (1930, III, Nr. 220). Lafuente vertrat dieselbe Meinung (1943, Nr. 18). Alle drei Kunsthistoriker schrieben die beiden Zeichnungen der ersten Schaffensperiode von Velázquez zu. Siehe auch Beruete, 1909, S. 18.

Der sichere Zeichenstrich und das subtile Spiel von Licht und Schatten lassen die Physiognomie des Mädchens entstehen – große Augenhöhlen, sensible Nasenflügel und geschlossene Lippen – und sind verwandt mit zwei zur selben Zeit entstandenen Gemälden: mit der Gestaltung und Licht- und Schattenwirkung, die die Züge des Jungen in der *Alten Frau beim Eierbraten* von 1618 aufbauen sowie mit den Gesichtszügen der Figur im Vordergrund von *Christus im Hause von Maria und Martha* (Nr. **6** und 7).

Siehe Band I, S. 42.

References: M no 604 · L-R 1963 no 650

Tête de jeune fille, *c. 1618*

Head of a Girl

Kopf eines Mädchens

15 x 11.7 cm

Provenance: Madrid, José de Madrazo († 1859) · Isidoro Gil y Madrazo · Alvaro Gil y Albacete
Madrid, Biblioteca Nacional (depuis 1899)
– Inv. B 493

Pierre noire sur papier crème vergé. Endommagé, entre autres, par l'humidité.

Le modèle présente une grande ressemblance avec celui du dessin précédent, l'exécution en est également très proche. La ligne de la mâchoire de la jeune fille a toutefois été retracée maladroitement. Voir n° 4.

Voir tome I, p. 42 et *44*.

Provenance: Madrid, José de Madrazo († 1859) · Isidoro Gil y Madrazo · Alvaro Gil y Albacete
Madrid, Biblioteca Nacional (since 1899)
– Inv. B 493

Black chalk on yellowish paper. Damage by humidity among other things.

The sitter looks very much like the one in the preceding drawing. In point of execution both drawings are very close. Clumsily retraced along the line of the jaw. See no. 4.

See volume I, pp. 42 and *44*.

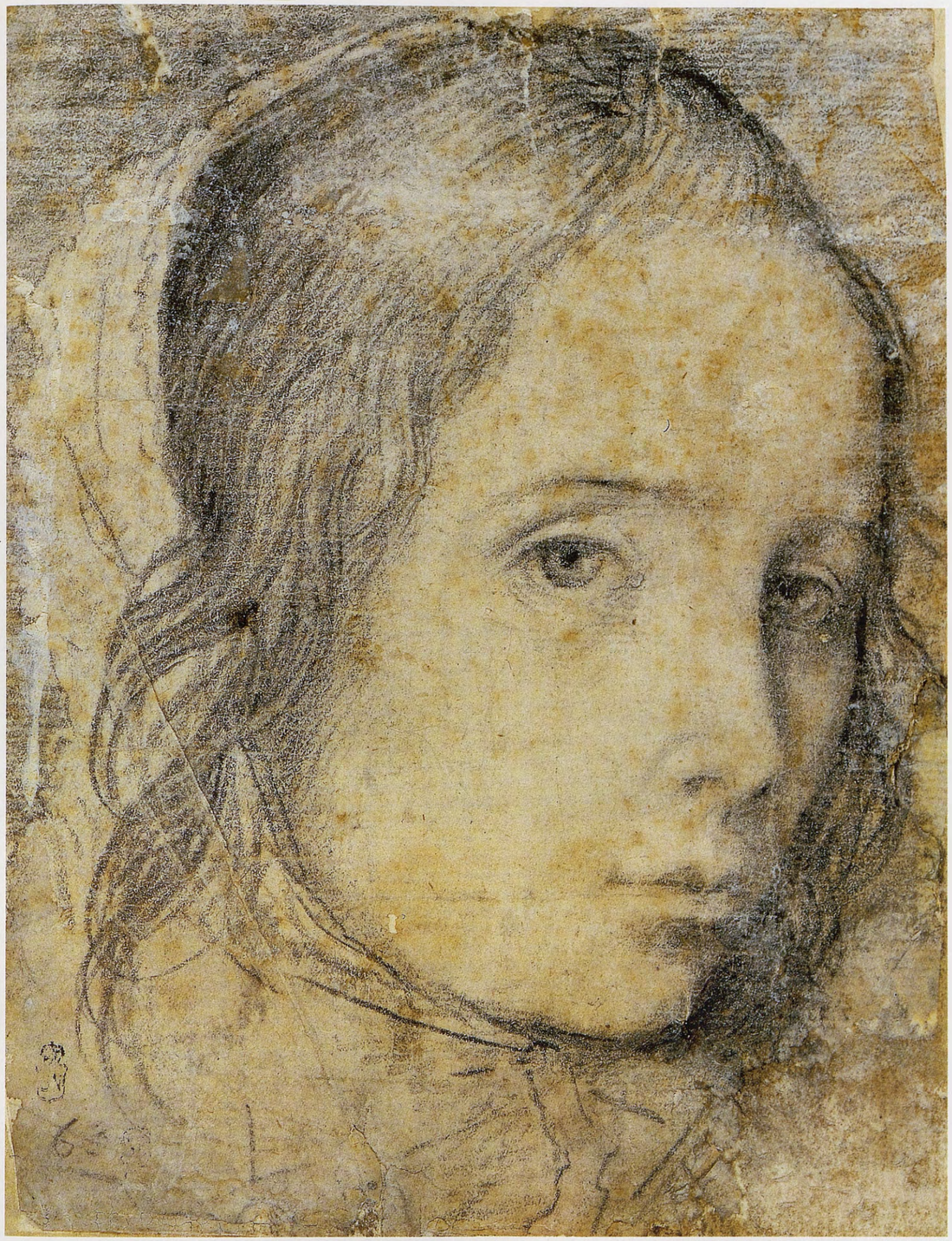
Provenienz: Madrid, José de Madrazo († 1859) · Isidoro Gil y Madrazo · Alvaro Gil y Albacete
Madrid, Biblioteca Nacional (seit 1899)
– Inv. B 493

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier. Die Zeichnung ist beschädigt, unter anderem durch Feuchtigkeit.

Das Modell hat große Ähnlichkeit mit dem der vorangegangenen Zeichnung, genauso wie die Ausführung jener sehr nahe kommt. Indessen ist die Linie des Unterkiefers ungeschickt nachgebessert worden. Siehe Nr. 4.

Siehe Band I, S. 42 und *44*.

References: M no 603 · L-R 1963 no 649



Vieille Femme faisant frire des œufs, *1618*

Old Woman Frying Eggs

Alte Frau beim Eierbraten

100.5 x 119.5 cm

Provenance: Londres, Sir J. Charles Robinson (1863) · Richmond, Sir Frederick Lucas Cook, Bart. (1863) ; Sir Francis Cook, Bart.
Édimbourg, National Gallery of Scotland (acquis en 1955 pour £ 57 000) – Inv. 2180

Daté de 1618 (Baxandal, 1957, XCIX, p. 156–157).
Voir tome I, p. 33, 36, 37, 46 et *28*.

Provenance: London, Sir J. Charles Robinson (1863) · Richmond, Sir Frederick Lucas Cook, Bart. (1863); Sir Francis Cook, Bart.
Edinburgh, National Gallery of Scotland (acquired in 1955 for £ 57,000) – Inv. 2180

Dated 1618 (see Baxandal, 1957, XCIX, pp. 156–7).
See volume I, pp. 33, 36–37, 46 and *28*.

References: C no 84 · M no 111 · L-R 1963 no 108 · B no 6 · G no 8 · Madrid 1990, no 4

Provenienz: London, Sir J. Charles Robinson (1863) · Richmond, Sir Frederick Lucas Cook, Bart. (1863); Sir Francis Cook, Bart.
Edinburgh, National Gallery of Scotland (1955 erworben für £ 57 000) – Inv. 2180

Datiert auf das Jahr 1618 (Baxandal, 1957, XCIX, S. 156–157).
Siehe Band I, S. 33, 36, 37, 46 und *28*.

Le Christ dans la maison de Marthe et Marie, *1618*

Christ in the House of Martha and Mary

Christus im Hause von Maria und Martha

60 x 103.5 cm

Provenance: Norfolk, Twyford Hall, lieutenant-colonel Packe · Vente après décès du lieutenant-colonel Packe, Londres, 18 juin 1881, lot 18, à Sir William H. Gregory, pour 21 guinées · Londres, Sir William H. Gregory (1881–1892)
Londres, The Trustees of the National Gallery (depuis 1892) – Inv. 1375

L'œuvre a grandement souffert de déchirures dans la toile originelle, d'abrasion et de pertes de peinture. Elle a été rentoilée, nettoyée et restaurée en 1964. Notre proposition antérieure, selon laquelle cette œuvre devait avoir été peinte vers 1618, en raison de ses analogies stylistiques étroites avec la *Vieille Femme faisant frire des œufs* (n° 6), s'est alors trouvée confirmée par la découverte partielle de la date sur ce tableau.

La scène du fond, qui révèle le sujet projeté de la composition, a été diversement considérée : comme un reflet dans un miroir, un tableau accroché au mur, ou comme une vue directe à travers une ouverture donnant sur une autre pièce. José Antonio Maravall affirme qu'il s'agit d'un tableau (1960, p. 169–170, et 1987, p. 110) tandis que Mariano Andreu certifie que c'est un miroir (*Velázquez, son temps, son influence,* 1963, p. 145). En 1964, les services techniques de la National Gallery de Londres ont permis au restaurateur de clarifier la question, à leur grande satisfaction, ce qui nous permet de lire dans le catalogue de *The Spanish School* : « Il est maintenant encore plus évident qu'auparavant, après restauration de ce tableau, que la scène du fond est en réalité vue à travers une ouverture pratiquée dans l'épaisseur du mur... » (1970 et 1988, p. 122).

Voir tome I, p. 10, 33, 34, 36, 41, 46, 216 et *24, 25, 26, 27.*

Provenance: Norfolk, Twyford Hall, Lt-Col. Packe · Deceased sale, 18 June 1881, lot 18, to Sir William H. Gregory, for 21 guineas · London, Sir William H. Gregory (1881–1892)
London, The Trustees of the National Gallery (since 1892) – Inv. 1375

The main figures, as well as the background, have extensively suffered from tears in the original canvas, rubbing and paint losses. It was relined, cleaned and restored in 1964. My earlier suggestion that this work must have been painted in about 1618 on account of its close stylistic analogies with *Old Woman Frying Eggs* (no. 6) was then confirmed by the partial discovery of the date on the painting.

The background scene, which discloses the intended subject of the composition, has been variously regarded as a reflection in a mirror, as a picture hanging on the wall or as directly seen through an aperture into another room. José Antonio Maravall asserted that it was a picture (1960, pp. 169–70, and 1987, p. 110), while Mariano Andreu maintained it was a mirror (*Velázquez, his time, his influence,* 1963, p. 145). In 1964 the staff of the London National Gallery let the restorer's hand clarify the matter to their satisfaction, and so we can read in the 1970 catalogue of *The Spanish School* (1970 and 1988, p. 122): "It has become clearer than before, as a result of the restoration [sic] of the picture, that the background scene is indeed shown through an aperture, cut into the thickness of the wall..."

See volume I, pp. 10, 33, 34, 36, 41, 46, 214 and *24, 25, 26, 27.*

Provenienz: Norfolk, Twyford Hall, Lt-Col. Packe · London, am 18. Juni 1881 nach dem Ableben von Lt-Col. Packe an Sir William H. Gregory, Los 18, für 21 Guinees veräußert · London, Sir William H. Gregory (1881–1892)
London, The Trustees of the National Gallery (seit 1892) – Inv. 1375

Das Gemälde hat erheblich durch Risse in der Originalleinwand sowie Abrieb und Farbverlust gelitten. Die Leinwand wurde 1964 erneuert und das Bild gereinigt sowie restauriert. Meine schon früher vorgebrachte Auffassung, nach der dieses Werk wegen der stilistischen Analogien zu der *Alten Frau beim Eierbraten* (Nr. 6) etwa um 1618 gemalt worden sein müßte, wurde durch die teilweise Freilegung der Bilddatierung bestätigt.

Die Hintergrundszene, die das beabsichtigte Sujet der Bildkomposition zeigt, ist auf unterschiedliche Weise betrachtet worden: als ein in einem Spiegel reflektiertes Abbild, als ein an der Wand aufgehängtes Bild oder als direkter Blick durch eine Wandöffnung in ein anderes Zimmer. José Antonio Maravall betont, daß es sich um ein Bild handele (1960, S. 169–170 und 1987, S. 110), während Mariano Andreu behauptet, es sei ein Spiegel (*Velázquez, son temps, son influence*, 1963, S. 145). 1964 endlich ermöglichten die bildtechnischen Untersuchungen der National Gallery in London dem Restaurator, diese Frage befriedigend zu klären und gestattet uns, im Katalog der *Spanish School* zu lesen: »Nach der Restaurierung dieses Gemäldes ist es nunmehr noch offensichtlicher als zuvor: Die Hintergrundszene wird in Wirklichkeit durch eine Öffnung in der Wand gesehen...« (1970 und 1988, S. 122).

Siehe Band I, S. 10, 33, 34, 36, 41, 42, 46, 214 und *24, 25, 26, 27.*

References: M no 9 · L-R 1963 no 8 · B no 13 · G no 9 · Madrid 1990, no 2

Portrait de jeune homme de profil, *c. 1618–1619*

Head of a Young Man in Profile

Porträt eines jungen Mannes im Profil

39.5 x 35.8 cm

Provenance: Amsterdam, W. C. Coesvert (vendu pour le compte d'Alexandre I[er] de Russie)
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (depuis 1814) – Inv. 295

Des repentirs sont visibles à l'arrière de la tête et sur le col.

Ajouté à la collection de l'Ermitage en 1814 comme œuvre originale de Velázquez. Cependant, cette attribution a été rejetée dans les catalogues de ce musée publiés de 1859 à 1958. Nous avons examiné ce tableau en 1959 et, partageant l'opinion d'Allende-Salazar (1925, p. 3 et 273) et de Mayer, nous avons affirmé dans notre catalogue de 1963 que cette peinture extraordinairement belle était en réalité une étude en couleurs de Velázquez pour la tête du jeune homme du *Repas de paysans* (n° **9**).

La réattribution de cette œuvre à Velázquez a depuis lors été généralement acceptée, à l'exception notable de Marianna Haraszti-Takács, conservateur des peintures espagnoles au Szépmüvészeti Múzeum de Budapest, qui estime que cette œuvre est une copie d'après l'une des figures du *Repas de paysans* se trouvant au musée de Budapest (1973, n° 41, p. 21–48 [p. 36]).

L'Ermitage a replacé ce tableau dans ses galeries sous le nom de Velázquez (*Musée de l'Ermitage. Peinture de l'Europe occidentale. Catalogue, I, Italie, Espagne, France, Suisse,* Leningrad, 1976, p. 163–164, n° 295, texte en russe). Irène Levina, conservateur des peintures espagnoles de ce musée, a montré grâce à des radiographies que, sous le profil de ce jeune homme, se trouve une tête d'homme entièrement de face, également de Velázquez (p. 24). Ce visage présente de grandes analogies avec celui de la figure centrale des *Trois Musiciens* (n° 1), avec cette différence qu'il est légèrement tourné vers la droite de l'homme plutôt que vers sa gauche (1975, n° 12, p. 61–64 ; voir également López-Rey, 1976, p. 28–29).

La découverte d'Irène Levina a confirmé que ce *Portrait de jeune homme de profil* n'est pas un fragment d'une composition plus vaste ; c'est en réalité une étude en couleurs peinte par Velázquez sur un morceau de toile d'un tableau mis au rebut ou peut-être sur une étude abandonnée, destinée aux *Trois Musiciens,* ou dérivée de cette œuvre.

Voir tome I, p. 38.

Provenance: Amsterdam, W. C. Coesvert (bought from him for Alexander I of Russia)
Saint Petersburg, Hermitage (since 1814) – Inv. 295

Pentimenti are noticeable about the back of the head and the collar.

Added to the Hermitage collection in 1814 as a Velázquez original. However, this attribution was discarded in the Hermitage catalogues published from 1859 till 1958. I examined this painting in 1959 and, agreeing with Allende-Salazar and Mayer, I concluded and stated in my 1963 catalogue that this extraordinarily fine painting was indeed Velázquez' colour study for the head of the young man in *Peasants at Table* (no. **9**).

The reattribution of this work to Velázquez has since been generally accepted with the notable exception of Marianna Haraszti-Takács, curator of Spanish painting at the Budapest National Museum of Fine Arts, who believes this work to be a copy of one of the figures in *Peasants at Table* at the Budapest Museum.

The Hermitage has returned the painting to the exhibition galleries under Velázquez' name Irene Levina, curator of Spanish painting at the museum, has recently shown, with the help of radiographs, that Velázquez painted this young man's profile on what probably is a fragment of another painting or a discarded study representing the full face of a man, obviously also by Velázquez (p. 24). This full face is very similar to that of the central figure in *Musical Trio* (no. 1), except that it is slightly turned to the man's right rather than to his left.

Irene Levina's discovery confirms that this *Head of a Young Man in Profile* is not a fragment of a larger composition; it is in fact a colour study painted by Velázquez on a piece of canvas from a scrapped painting or perhaps on a discarded study intended for, or derived from, *Musical Trio.* See volume I, p. 38.

Provenienz: Amsterdam, W. C. Coesvert (angekauft für Alexander I. von Russland)
Sankt Petersburg, Eremitage (seit 1814) – Inv. 295

Pentimenti sind am Hinterkopf und am Kragen sichtbar.

Das Gemälde wurde 1814 der Sammlung der Eremitage als Original von Velázquez hinzugefügt. Dennoch wurde diese Zuschreibung in den Museumskatalogen der Jahre 1859 bis 1958 verworfen. Ich habe das Gemälde 1959 untersucht und teile die Ansicht von Allende-Salazar (1925, S. 3 und 273) sowie von Mayer – diese These wurde in meinem Katalog von 1963 bekräftigt –, daß das außergewöhnlich schöne Gemälde in Wahrheit eine farbige Studie von Velázquez für den Kopf des jungen Mannes in *Bauern bei Tisch* (Nr. **9**) ist.

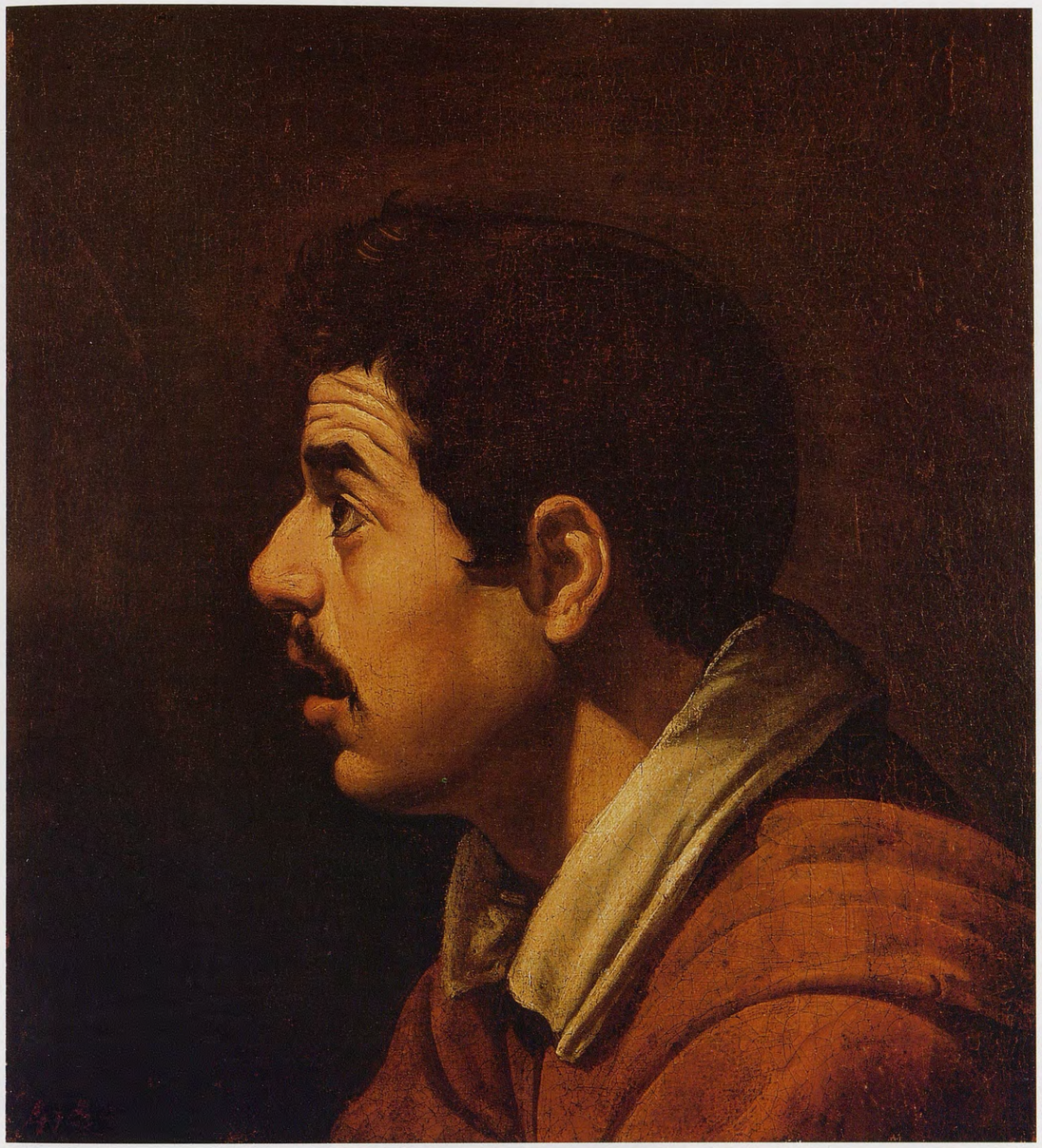
Die erneute Zuschreibung dieses Bildes an Velázquez ist seitdem allgemein anerkannt, mit Ausnahme von Marianna Haraszti-Takács, Konservatorin der spanischen Gemälde im Szépmüvészeti Múzeum in Budapest. Sie sieht dieses Werk als Kopie nach einer der Figuren in dem Gemälde *Bauern bei Tisch,* das sich im Museum von Budapest befindet (1973, Nr. 41, S. 21–48 [S. 36]).

Die Eremitage hat das Gemälde unter Velázquez' Namen wieder ausgestellt (*Eremitage. Malerei Westeuropas. Katalog I: Italien, Spanien, Frankreich, Schweiz,* Leningrad 1976, S. 163–164, Nr. 295; Text in russischer Sprache). Irene Levina, Konservatorin der spanischen Gemälde dieses Museums, hat mit Hilfe der Radiographie gezeigt, daß sich unter dem Profil des jungen Mannes ein ebenfalls von Velázquez gemaltes männliches Gesicht in Vorderansicht verbirgt (S. 24). Dieses Gesicht weist starke Parallelen mit demjenigen der zentralen Figur im Bild *Drei Musikanten* (Nr. 1) auf, mit dem Unterschied, daß es leicht nach rechts und nicht nach links gewandt ist (1975, Nr. 12, S. 61–64; siehe auch López-Rey, 1976, S. 28–29).

Die Entdeckung von Irene Levina hat die Auffassung bestätigt, daß das *Porträt eines jungen Mannes im Profil* nicht das Fragment einer größer angelegten Bildkomposition ist. Es handelt sich in Wirklichkeit um eine farbige Studie, gemalt von Velázquez auf einem Stück Leinwand eines ausgesonderten Bildes oder vielleicht auf einer verworfenen oder abgeleiteten Studie für die *Drei Musikanten.*

Siehe Band I, S. 38.

References: M no 128 · L-R 1963 no 121 · B no 14 · G no 6



Page 24 :
Velázquez, *Portrait de jeune homme de profil,* radiographie montrant en biais le visage d'un homme apparenté à la figure centrale des *Trois Musiciens* (n° 1). Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Page 24:
Velázquez, *Head of a Young Man in Profile,* radiograph showing crosswise the full face of a man related to the central figure in *Musical Trio* (no. 1). Saint Petersburg, Hermitage.

Seite 24:
Velázquez, *Porträt eines jungen Mannes im Profil,* das in der Röntgenaufnahme erkennbare zweite Gesicht ähnelt dem der mittleren Figur in *Drei Musikanten* (Nr. 1). Sankt Petersburg, Eremitage.

Repas de paysans, *1618–1619*
Peasants at Table
Bauern bei Tisch

96 x 112 cm

Provenance: Édimbourg, A. Sanderson • Vente, Londres, Christie's, 3 juillet 1908, lot 106 • Londres, R. Langton Douglas (1908) **Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (depuis 1908) – Inv. 3280**

Des radiographies partielles effectuées en 1977 montrent des repentirs sur le contour du menton et de la bouche, ainsi que sur le pouce droit du jeune homme. Quant au reste de la peinture, il est en majorité fort mal conservé. Des zones importantes ont été abrasées et repeintes, notamment la tête du vieil homme. La figure de la jeune fille et la plupart des objets se trouvant sur la table ont également été considérablement restaurés.

Allende-Salazar soutient que c'est une œuvre de Velázquez datant environ de 1618 : il fait remarquer que la figure du vieil homme est la même que celle du n° 3 (1925, p. 4, 273). Mayer trouve « difficile de dire si cette peinture », qu'il estime également être « intimement liée » au n° 3, « est réellement de la main du maître ». Lafuente considère qu'il s'agit « d'une variante » du n° 3, exécutée par Velázquez lui-même (1943, n° 2 ; 1944, n° 3). Kurt Gerstenberg la regarde comme une œuvre de « l'école de Velázquez » approximativement de 1620 (1957, p. 27–28).

La tête de l'homme assis à droite a été exécutée d'après l'étude cataloguée ici sous le n° 8 ; l'éclairage est, cela se comprend, quelque peu différent, car soumis aux rapports généraux de l'ombre et de la lumière dans la plus grande composition.

Ce groupe de trois figures a été imité, à quelques variations près, dans une composition comportant plusieurs poissons de bonne taille suspendus au-dessus des personnages (Paris, collection particulière). Cette composition agrandie est de toute évidence un pastiche, probablement du XVIII[e] siècle, plutôt qu'une copie de l'époque faite par Alejandro de Loarte (mort en 1626), comme le suggère Mayer (M 1936, n° 127, et L-R 1963, n° 122).

Voir tome I, p. 38.

References: M no 122 • L-R 1963 no 120 • B no 15 • G no 5 • Madrid 1990, p. 100

Provenance: Edinburgh, A. Sanderson • Sale, London, Christie's, 3 July 1908, lot 106 • London, R. Langton Douglas (1908) **Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (since 1908) – Inv. 3280**

Partial radiographs made in 1977 show *pentimenti* concerning the contour of the chin and mouth, as well as the right thumb, of the young man. Most of the rest of the painting is poorly preserved. Large areas have been abraded and repainted, notably the old man's head. The figure of the girl and most of the objects on the table have also been considerably restored.

Allende-Salazar held it to be a work by Velázquez of about 1618; he pointed out that the figure of the old man is the same as in no. 3 (1925, pp. 4, 273). Mayer found it "difficult to say whether this picture", which he also held to be "closely related" to no. 3, "is really by the Master's own hand". Lafuente considered it "a variant" of no. 3, painted by Velázquez himself (1943, no. 2; 1944, no. 3). Kurt Gerstenberg regarded it as a work from the "school of Velázquez" of about 1620 (1957, pp. 27–8).

The head of the man sitting at the right has been executed after the study catalogued under no. 8; the lighting is understandably somewhat different, subject as it is to the overall interplay of light and shade in the larger composition.

The three-figure group has been imitated, with some variations, in a composition which includes several large fish hanging from above (Paris, private collection). This enlarged composition is obviously a pastiche, probably from the eighteenth century, rather than an early copy by Alejandro de Loarte (d. 1626) as Mayer had suggested. See Mayer, (M 1936, no. 127, and L-R 1963, no. 122).

See volume I, p. 38.

Provenienz: Edinburgh, A. Sanderson • London, verkauft bei Christie's am 3. Juli 1908, Los 106 • London, R. Langton Douglas (1908) **Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (seit 1908) – Inv. 3280**

Partielle Radiographien aus dem Jahr 1977 zeigen Pentimenti entlang der Konturen von Kinn und Mund sowie am rechten Daumen des jungen Mannes. Der Rest des Gemäldes ist größtenteils sehr schlecht erhalten. Wichtige Bereiche wurden abgeschliffen und übermalt, insbesondere der Kopf des alten Mannes. Die Figur des jungen Mädchens und die meisten Gegenstände auf dem Tisch wurden ebenfalls in beträchtlichem Umfang restauriert.

Allende-Salazar vertrat die Ansicht, daß es sich um ein Werk von Velázquez aus der Zeit um 1618 handele. Er wies darauf hin, daß die Figur des alten Mannes der in Nr. 3 dargestellten gleiche (1925, S. 4, 273). Mayer fand es »schwierig zu sagen, ob dieses Bild«, das er gleichfalls Nr. 3 als »innig verwandt« einstufte, »wirklich aus der Hand des Meisters stammte«. Lafuente betrachtete es als »eine Variante« von Nr. 3, ausgeführt von Velázquez selbst (1943, Nr. 2; 1944, Nr. 3). Kurt Gerstenberg hielt es für ein Werk aus der »Schule des Velázquez« von um 1620 (1957, S. 27–28).

Der Kopf des rechts sitzenden Mannes wurde nach der im vorliegenden Buch unter Nr. 8 katalogisierten Studie ausgeführt; die Beleuchtung ist hier verständlicherweise anders, da sie sich den allgemeinen Bezügen von Licht und Schatten in einer größer angelegten Bildkomposition unterordnet.

Diese Dreifigurengruppe wurde – mit einigen Veränderungen – in einem Gemälde nachgebildet, das mehrere große, über den Köpfen der Personen hängende Fische einschließt (Paris, Privatbesitz). Diese erweiterte Bildkomposition ist offensichtlich ein Pasticcio, wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert und keine von Alejandro de Loarte (gest. 1626) ausgeführte Kopie, wie es Mayer nahelegte (M 1936, Nr. 127, und L-R 1963, Nr. 122).

Siehe Band I, S. 38.

Repas de paysans, deux radiographies partielles. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

Peasants at Table, two partial radiographs. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

Bauern bei Tisch, zwei partielle Röntgenaufnahmen. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

Saint Thomas, *1618–1620*

St. Thomas

Der heilige Thomas

95 x 73 cm

Provenance: Orléans, musée des Beaux-Arts d'Orléans (depuis 1843 au moins, où il fut à l'époque catalogué comme étant de Murillo) – Inv. 1556 A

Restauration importante autour de l'œil gauche.

Voir Manuel Gómez-Moreno, 1925, p. 230–231 ; Roberto Longhi, 1927, II, p. 3–11, Jacqueline Pruvost-Auzats, 1960, p. 316–319, et François-Georges Pariset, 1963, p. 61.

*Le tableau a été nettoyé dans les ateliers du musée des Beaux-Arts d'Orléans en 1993 à l'occasion de l'exposition de Venise (*Venise, *1993, n° 4). (N.D.L.R.).*

Provenance: Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans (since at least 1843, when it was catalogued as by Murillo) – Inv. 1556 A

Extensively restored around the left eye.

See Manuel Gómez-Moreno 1925, pp. 230–1; Roberto Longhi, 1927, II, pp. 3–11, Jacqueline Pruvost-Auzats, 1960, pp. 316–9, and François-Georges Pariset, 1963, p. 61.

The painting was cleaned in the workshops of the Musée des Beaux-Arts, Orléans in 1993 on the occasion of the Venetian exhibition (Venice, 1993, no. 4). (ed. note)

Provenienz: Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans (seit spätestens 1843, als das Bild als ein Werk von Murillo katalogisiert wurde) – Inv. 1556 A

Eine bedeutende Restaurierung rund um das linke Auge wurde durchgeführt.

Siehe Manuel Gómez-Moreno, 1925, S. 230–231; Roberto Longhi, 1927, II, S. 3–11, Jacqueline Pruvost-Auzats, 1960, S. 316–319, und François-Georges Pariset, 1963, S. 61.

Das Gemälde wurde 1993 in den Werkstätten des Musée des Beaux-Arts d'Orléans anläßlich der Ausstellung in Venedig gereinigt (Venedig, 1993, Nr. 4). (Anm. d. Red.)

References: M no 20 • L-R 1963 no 37 • B no 12 • G no 21 • Madrid 1990, no 10

L'Immaculée Conception, *c. 1619*

The Immaculate Conception of the Virgin

Jungfrau der Unbefleckten Empfängnis

135 x 101.6 cm

Provenance: Séville, Convento del Carmen Calzado • Séville, Manuel López Cepero • Londres, Bartholomew Frere (1813–1851) • Londres, héritiers de Bartholomew Frere • Londres, National Gallery (prêt de Mrs Woodall et des Misses Frere, 1946–1973)
Londres, The Trustees of the National Gallery (acquis en 1974) – Inv. 6424

Le sujet de ce tableau est intimement lié à celui de *Saint Jean à Patmos*, dans lequel est représentée la vision de la femme poursuivie par un dragon (n° 12). Etant donné que ces deux œuvres ont les mêmes dimensions et la même provenance, elles doivent avoir été conçues à l'origine comme deux pendants ; cependant, comme le suggère la différence d'échelle des figures, elles n'étaient probablement pas destinées à être accrochées sur le même mur ou le même autel, ou du moins pas au même niveau.

Comme son pendant (n° 12), cette *Immaculée Conception* se trouvait dans la salle du chapitre du couvent des Carmes de Séville où Ceán Bermúdez les décrit encore (1800, III, p. 179). Matute précise que ces peintures étaient « *las unicas obras públicas que hay en Sevilla de un hijo de ella* (les seules œuvres visibles à Séville d'un de ses enfants) » (1887, III, p. 372). Vendu en 1809 à Bartholomew Frere, ministre plénipotentiaire de Grande-Bretagne par intérim à Séville durant un bref laps de temps (novembre 1809 à janvier 1810).

Voir tome I, p. 43, 45, 46, 58.

Provenance: Seville, Convento del Carmen Calzado • Seville, Manuel López Cepero • London, Bartholomew Frere (1813–1851) • London, heirs of Bartholomew Frere • London, National Gallery (on loan from Mrs Woodall and the Misses Frere, 1946–1973)
London, The Trustees of the National Gallery (acquired in 1974) – Inv. 6424

The subject of this painting is closely related to that of *St. John at Patmos*, in which the vision of the woman followed by the dragon is depicted (no. 12). As I have pointed out, since both paintings are of the same size and have the same provenance, there can be no doubt that they were originally meant as companion pieces; yet, as the difference in scale of the figures suggests, they were probably not intended to be on the same wall or altar, or at least not at the same level.

Like its companion (no. 12), this *Immaculate Conception* hung in the chapter room of the Carmelite Convent in Seville, where Ceán Bermúdez described them (1800, III, p. 179). Matute states that these paintings were "*the only public works existing in Seville and were painted by one of her sons*" (1887, III, p. 372). Sold in 1809 to Bartholomew Frere, acting British plenipotentiary for a short period (November 1809 to January 1810).

See volume I, pp. 42, 45, 58.

Provenienz: Sevilla, Convento del Carmen Calzado • Sevilla, Manuel López Cepero • London, Bartholomew Frere (1813–1851) • London, Erben von Bartholomew Frere • London, National Gallery (Leihgabe von Mrs. Woodall und der Misses Frere, 1946–1973)
London, The Trustees of the National Gallery (erworben 1974) – Inv. 6424

Das Sujet dieses Gemäldes ist mit dem des Bildes *Johannes auf Patmos*, in dem die Vision einer von einem Drachen verfolgten Frau dargestellt wird, eng verwandt (Nr. 12). Da beide Werke die gleichen Formate und die gleiche Herkunft aufweisen, müssen sie ursprünglich als zwei Pendants konzipiert worden sein; dennoch – und das wird durch die unterschiedliche Größe der Figuren belegt – waren sie anscheinend nicht dazu bestimmt, an derselben Wand oder demselben Altar oder auch nur auf gleichem Niveau angebracht zu werden.

Wie sein Pendant (Nr. 12) befand sich die *Jungfrau der Unbefleckten Empfängnis* noch im Kapitelsaal des Karmeliterstifts von Sevilla, als Ceán Bermúdez sie beschrieb (1800, III, S. 179). Matute präzisierte, daß diese Gemälde *»las unicas obras públicas que hay en Sevilla de un hijo de ella«* (die einzigen Werke [sind], die seine Söhne in Sevilla besichtigen können) (1887, III, S. 372). 1809 wurde das Bild an Bartholomew Frere, der sich für kurze Zeit (November 1809 bis Januar 1810) als Gesandter Großbritanniens in Sevilla aufhielt, verkauft.

Siehe Band I, S. 42, 45, 58.

References: C no 4 • M no 5 • L-R 1963 no 21• B no 8 • G no 23 • Madrid 1990, p. 29

Saint Jean à Patmos, *c. 1619*

St. John at Patmos

Johannes auf Patmos

135.5 x 102.2 cm

Provenance: Séville, Convento del Carmen Calzado · Séville, Manuel López Cepero ; vendu en 1809 · Londres, Bartholomew Frere (1813–1851) · Londres, héritiers de Bartholomew Frere · Londres, National Gallery (prêt de Mrs Woodall et des Misses Frere, 1946–1956) **Londres, The Trustees of the National Gallery (acquisition en 1956) – Inv. 6264**

Pendant du tableau n° **11**. La vision de la femme poursuivie par le dragon est représentée dans l'angle supérieur gauche.

Voir tome I, p. 10, 43, 45, 46, 58, 139 et *42*.

Provenance: Seville, Convento del Carmen Calzado · Seville, Manuel López Cepero; sold in 1809 · London, Bartholomew Frere (1813–1851) · London, heirs of Bartholomew Frere · London, National Gallery (on loan from Mrs Woodall and the Misses Frere, 1946–1956) **London, The Trustees of the National Gallery (acquired in 1956) – Inv. 6264**

Companion piece to no. **11**. The vision of the woman followed by the dragon is depicted in the upper left-hand corner.

See volume I, pp. 10, 42, 45, 58, 138 and *42*.

References: C no 19 · M no 39 · L-R 1963 no 29 · B no 7 · G no 22 · Madrid 1990, p. 28

Provenienz: Sevilla, Convento del Carmen Calzado · Sevilla, Manuel López Cepero; veräußert 1809 · London, Bartholomew Frere (1813–1851) · London, Erben von Bartholomew Frere · London, National Gallery (Leihgabe von Mrs. Woodall und der Misses Frere, 1946–1956) **London, The Trustees of the National Gallery (erworben 1956) – Inv. 6264**

Pendant zum Gemälde Nr. **11**. Die Vision der vom Drachen verfolgten Frau ist in der linken oberen Ecke dargestellt.

Siehe Band I, S. 10, 42, 43, 45, 58, 138 und *42*.

L'Adoration des Mages, *1619*
The Adoration of the Magi
Anbetung der Heiligen Drei Könige

204 x 126.5 cm

Provenance: Séville, Noviciado de los Jesuitas (vraisemblablement jusqu'en 1767) · Séville, Francisco de Bruna (c. 1773–1807) **Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1166**

Daté 1619 sur la pierre en-dessous du pied de la Vierge.

Réduite des deux côtés. Trapier (1948, p. 49) attire l'attention sur la lithographie de Cayetano Palmaroli, exécutée en 1832 d'après cette œuvre, et à laquelle Curtis fait référence. La composition de cette lithographie est plus ample ; cependant, cela ne devrait pas être considéré comme la preuve que le tableau avait conservé ses dimensions originelles jusqu'en 1832, car il est vraisemblable que Palmaroli a simplement tenté de rétablir les parties manquantes, d'après son idée personnelle du sens de la composition de Velázquez.

Juan Ainaud suggère, de façon convaincante, que Velázquez a probablement peint cette composition pour le Noviciat des jésuites de Saint-Louis de Séville, où elle se trouvait encore vers 1764 (1946, p. 55–60). Les Jésuites furent expulsés d'Espagne en 1767, et quelques-unes de leurs possessions furent vendues à des personnes privées. Richard Twiss a vu ce tableau à Séville, en 1773, dans la collection de Francisco de Bruna, mort en 1807 (1775, p. 308). En 1819, il se trouvait au Musée royal de Ferdinand VII, aujourd'hui le Prado.

Voir tome I, p. 42, 43, 46, 58 et *22, 40, 41.*

Le tableau a été restauré en 1991 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Rocío Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Seville, Noviciado de los Jesuitas (presumably till 1767) · Seville, Francisco de Bruna (c. 1773–1807) **Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1166**

Dated 1619 on the stone beneath the Virgin's foot.

It has obviously been cut down on both sides. Trapier (1948, p. 49) called attention to Cayetano Palmaroli's lithograph after this painting, published in 1832 and to which Curtis had referred. In the lithograph the composition is wider; this, however, should not be taken as evidence that the painting had retained its original size till 1832 for it is likely that Palmaroli simply attempted to reconstruct the missing parts according to his own idea of Velázquez' sense of composition.

Juan Ainaud has convincingly suggested that Velázquez probably painted this composition for the Jesuits' Noviciate of St. Louis at Seville, where it still was in about 1764 (1946, pp. 55–60). The Jesuits were expelled from Spain in 1767, and some of their possessions were sold to private individuals. Richard Twiss saw this painting in Seville in 1773, in the collection of Francisco de Bruna who died in 1807 (1775, p. 308). In 1819 it was in Ferdinand VII's Royal Museum, now the Prado.

See volume I, pp. 42, 45, 58, and *22, 40, 41.*

The painting was restored in 1991 in the Prado Museum restoration workshops by Rocío Dávila. (ed. note)

Provenienz: Sevilla, Noviciado de los Jesuitas (vermutlich bis 1767) · Sevilla, Francisco de Bruna (um 1773–1807) **Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1166**

Datiert 1619, auf dem Stein zu Füßen der Jungfrau.

Das Gemälde wurde an beiden Seiten beschnitten. Trapier (1948, S. 49) machte auf die 1832 ausgeführte Lithographie von Cayetano Palmaroli nach diesem Gemälde aufmerksam, auf die auch Curtis verwies. Die breitere Bildkomposition der Lithographie sollte jedoch nicht als Beweis dafür angesehen werden, daß das Gemälde seine ursprüngliche Größe bis zum Jahr 1832 behielt. Wahrscheinlicher ist, daß Palmaroli versuchte, die fehlenden Partien zu rekonstruieren und dabei seiner eigenen Auffassung von Velázquez' Sinn für den Bildaufbau folgte.

Juan Ainaud legte überzeugend dar, Velázquez habe diese Komposition wahrscheinlich für das Noviziat der Jesuiten von San Luis in Sevilla gemalt, wo es sich noch um 1764 befand (1946, S. 55–60). Die Jesuiten wurden 1767 aus Spanien vertrieben und einige ihrer Besitztümer an Privatpersonen verkauft. Richard Twiss sah dieses Bild 1773 in Sevilla in der Sammlung von Francisco de Bruna, der 1807 starb (1775, S. 308). Im Jahr 1819 befand es sich im königlichen Museum von Ferdinand VII., dem heutigen Prado.

Siehe Band I, S. 42, 45, 58 und *22, 40, 41.*

Das Gemälde wurde 1991 in den Werkstätten des Museo del Prado von Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

References: C no 9 · M no 7 · L-R 1963 no 6 · B no 9 · G no 16 · Madrid 1990, no 8 · G P pp. 66–77

Saint Paul, *c. 1619–1620*

St. Paul

Der heilige Paulus

99 x 78 cm

Provenance: Barcelone, collection D. Leopoldo Gil
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya (depuis 1944)
– Inv. MNAC/MAC 24242

Inscription dans le haut à gauche : *S. PAVLVS.*
Voir Mayer, 1921, XXXII, p. 36.

Bon état de conservation. En 1987 le tableau a été simplement mis au point par les restaurateurs du musée (voir Maria Margarita Cuyàs, catal. exp. Barcelone, 1992). (N.D.L.R.)

Provenance: Barcelona, D. Leopoldo Gil Collection
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (since 1944)
– Inv. MNAC/MAC 24242

Inscribed top left: *S. PAVLVS.*
See A.L. Mayer, 1921, XXXII, p. 36.

Good state of conservation. In 1987 this painting was minimally retouched by museum restorers (see Maria Margarita Cuyàs, exhib. cat. Barcelona, 1992). (ed. note)

References: M no 18 • L-R 1963 no 34 • B no 10 • G no 27 • Madrid 1990, no 9

Provenienz: Barcelona, Sammlung D. Leopoldo Gil
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (seit 1944)
– Inv. MNAC/MAC 24242

Inschrift oben links: *S. PAVLVS.*
Siehe Mayer, 1921, XXXII, S. 36.

Gut erhalten. 1987 wurde das Gemälde von Museumsrestauratoren minimal retuschiert (siehe Maria Margarita Cuyàs, Ausstellungskatalog Barcelona, 1992). (Anm. d. Red.)

Saint Paul (?), *c. 1619–1620*

St. Paul (?)

Der heilige Paulus (?)

38 x 29 cm

Provenance: Madrid, Marqués de Casa-Torrès
Madrid, collection particulière

Bien qu'elle soit tournée vers la gauche, cette tête présente une grande ressemblance avec celle du *Saint Paul* de l'entrée précédente. C'est à l'évidence un fragment d'une composition plus ample. Elle a visiblement subi des frottements par endroits et des restaurations par ailleurs. Elle est entièrement assombrie. L'attribution à Velázquez doit rester en suspens.

Vincencio Carducho inclut une tête similaire, peut-être un peu plus nettement dessinée, dans son *Saint Bruno refusant la mitre d'archevêque offerte par le pape Urbain II*, datée de 1632, aujourd'hui au Prado (T. I, p. 184).

Provenance: Madrid, Marqués de Casa-Torrès
Madrid, private collection

Although turned to the left, this head is very similar to that of *St. Paul* in the preceding entry. It is obviously a fragment of a larger picture. It is visibly rubbed in some parts, and restored in others. It has darkened all over. The attribution to Velázquez is not conclusive.

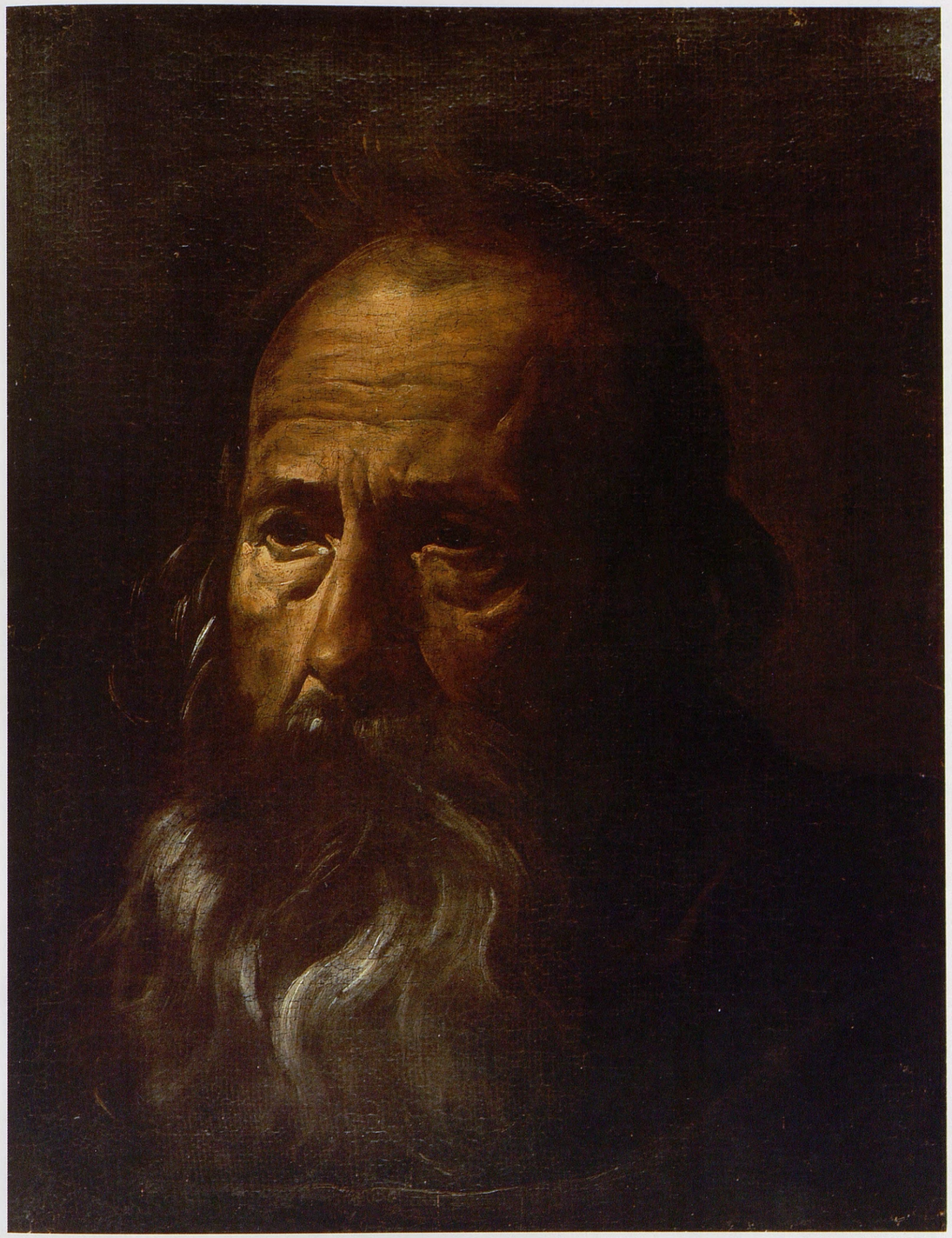
Vincencio Carducho included a similar head, somewhat more sharply delineated, in his *Saint Bruno Declining the Archbishop's Mitre Offered by Pope Urban II*, dated 1632, now at the Prado (vol. I, p. 184).

References: M no 19 • L-R 1963 no 35 • G no 26 • B p. 127 • Madrid 1990, p. 102

Provenienz: Madrid, Marqués de Casa-Torrès
Madrid, Privatbesitz

Obgleich zur linken Seite geneigt, hat dieser Kopf große Ähnlichkeit mit dem vorangegangenen Gemälde *Der heilige Paulus*. Offensichtlich handelt es sich um das Fragment einer größer angelegten Bildkomposition. Die Darstellung hat sichtbare partielle Abriebe sowie an anderen Stellen angebrachte Restaurierungen erfahren. Sie ist insgesamt nachgedunkelt. Die Zuschreibung an Velázquez muß in Frage gestellt bleiben.

Ein vergleichbarer Kopf, der etwas stärker konturiert ist, findet sich in Vicente Carduchos Gemälde *Der heilige Bruno weist das Erzbistum Reggio zurück* von 1632, heute im Prado (Bd. I, S. 184).



Le Marchand d'eau de Séville, *c. 1620*
The Waterseller
Wasserverkäufer

106.7 x 81 cm

Provenance: Madrid, Juan Fonseca y Figueroa († 1627) • Madrid, Gaspar de Bracamonte (acquis en 1627) • Madrid, Cardenal Infante don Fernando († 1641) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1700 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794) • Emporté par Joseph Bonaparte, il lui fut repris par le duc de Wellington à la bataille de Vitoria en 1813. Il fut par la suite offert au duc par le roi d'Espagne Ferdinand VII • Londres, Apsley House, duc de Wellington
Londres, Apsley House, Wellington Museum – Inv. W M 1600–1948

Parfaitement nettoyé en 1959.

Le marchand d'eau tend à un jeune garçon un verre d'eau, au fond duquel est posée une figue, tandis qu'un autre jeune homme boit dans un pichet. La coutume de rafraîchir l'eau en plaçant une figue au fond du verre n'a pas, nous a-t-on dit, entièrement disparu à Séville.

Le marchand d'eau a été identifié comme « *el Corzo de Sevilla* » (le Corse de Séville) dans les inventaires royaux du Palais du Buen Retiro dressés en 1700 et 1716, et le souvenir de son aspect physique était toujours vivace plus tard au cours de ce siècle, lorsque Palomino écrivit sur ce sujet, probablement parce que le tableau et la personne du marchand d'eau étaient tous deux demeurés pendant longtemps un sujet de conversation. En fait, en décrivant ce tableau, Palomino passe du présent à l'imparfait pour remarquer que le marchand d'eau, dont Velázquez a fait le portrait, portait un sarrau qui laissait voir ses cals et sa peau desséchée. Or aucun cal, aucune croûte ne se voit sur ce tableau et, en fait, le sarrau recouvre entièrement le buste du marchand d'eau. En lisant attentivement le texte de Palomino, on s'aperçoit que l'auteur a en tête le modèle plutôt que le marchand d'eau représenté sur le tableau lui-même.

Voici la description de Palomino : « [...] Le tableau appelé *Le Marchand d'eau,* qui est un vieil homme, misérablement habillé d'un sarrau sordide et en haillons, mettant à nu son ventre et sa poitrine parsemés de croûtes et de callosités, dures et épaisses ; et à côté de lui se trouve un jeune garçon auquel il donne à boire. On a tellement parlé de cette œuvre qu'elle est demeurée jusqu'à ce jour au Palais du Buen Retiro » ([1724], 1947, p. 892–893).

Ce tableau appartenait à don Juan Fonseca y Figueroa, admirateur et protecteur de Velázquez du temps de sa jeunesse. Chapelain de Philippe IV, il mourut à Madrid le 15 janvier 1627. Le 28 de ce même mois, Velázquez fit l'estimation des œuvres laissées par Fonseca ; il

Provenance: Madrid, Juan Fonseca y Figueroa († 1627) • Madrid, Gaspar de Bracamonte (acquired in 1627) • Madrid, Cardenal Infante don Fernando († 1641) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1700 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794) • Removed by Joseph Bonaparte, and taken from him by the Duke of Wellington at the battle of Vitoria in 1813. It was subsequently presented to the Duke by Ferdinand VII of Spain • London, Apsley House, Duke of Wellington
London, Apsley House, Wellington Museum – Inv. W M 1600–1948

Impeccably cleaned in 1959.

The waterseller is handing a glass of water with a fig at the bottom of it to a boy while another youngster drinks from a pitcher. The custom of freshening water by dropping a fig into the glass has not, I am told, entirely died out in Seville.

The waterseller was identified as *"el Corzo de Sevilla"* ("The Corsican of Seville") in the royal inventories of the Buen Retiro Palace compiled in 1700 and 1716, and memories of his physical appearance were still alive later in the century when Palomino wrote on the subject, probably because both the painting and the person of the waterseller had for long remained a conversation piece. Indeed, in describing the painting, Palomino changes from the present to the Spanish past imperfect tense to remark that the waterseller portrayed by Velázquez wore a smock that would let the scabs and callouses on his body be seen. No such scabs or callouses are seen in the painting, where, in fact, the smock fully covers the waterseller's body. An attentive reading of Palomino's text reveals that it is the sitter for the waterseller rather than the picture itself that he has in mind.

Palomino's description reads: "the painting called *The Waterseller*, who is an old man, very shabbily dressed in a sordid and ragged smock, which bared his chest and belly spotted with scabs and hard, strong callouses; and beside him there is a boy to whom he is giving a drink. This work has been so talked of that it has been kept to this day at the Palace of the Buen Retiro" ([1724], 1947, pp. 892–3).

The painting belonged to Velázquez' early admirer and protector, Don Juan Fonseca y Figueroa, chaplain to Philip IV, who died in Madrid on 15 January 1627. On the 28th of the same month, Velázquez appraised the paintings left by Fonseca; he valued *"A Waterseller"* at 400 *reales*, higher than any other painting in the collection. It was bought for 330 *reales* by Don Gaspar de Bracamonte, from whom it passed

Provenienz: Madrid, Juan Fonseca y Figueroa († 1627) • Madrid, Gaspar de Bracamonte (erworben 1627) • Madrid, Cardenal Infante don Fernando († 1641) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1700 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794) • Konfisziert von Joseph Bonaparte, in der Schlacht von Vitoria 1813 vom Herzog von Wellington beschlagnahmt. Es wurde später dem Herzog vom spanischen König Ferdinand VII. geschenkt • London, Apsley House, Duke of Wellington
London, Apsley House, Wellington Museum – Inv. W M 1600–1948

Das Gemälde wurde 1959 vollständig gereinigt.

Der Wasserverkäufer reicht einem Jungen ein Glas Wasser, auf dessen Grund sich eine Feige befindet. Ein anderer junger Mann trinkt aus einem Becher. Der Brauch, dem Wasser durch den Zusatz einer Feige mehr Frische zu verleihen, ist, wie man sagt, in Sevilla bis zum heutigen Tage nicht in Vergessenheit geraten.

Der Wasserverkäufer wurde anhand der zwischen 1700 und 1716 erstellten königlichen Inventare des Buen-Retiro-Palastes als *»el Corzo de Sevilla«* (der Korse von Sevilla) identifiziert, und dank Palominos Schilderung war das Andenken an seine äußere Erscheinung auch später in jenem Jahrhundert äußerst lebendig. Der Grund hierfür war vielleicht, daß sowohl das Bild als auch die Person des Wasserverkäufers lange Zeit Gesprächsgegenstand blieben. Palomino wechselt während seiner Bildbeschreibung vom Präsens zum Imperfekt, um anzumerken, daß der von Velázquez porträtierte Wasserverkäufer einen Arbeitskittel trug, der seine Schwielen und seine welke Haut enthüllte. Tatsächlich sieht man aber keine einzige Schwiele oder Kruste auf dem Bild, und der Arbeitskittel bedeckt den gesamten Oberkörper des Mannes. Wer den Text von Palomino aufmerksam liest, bemerkt, daß der Autor eher das Modell als den im Bild dargestellten Wasserverkäufer im Sinn hatte.

Palomino schrieb: »[...] Das Gemälde mit dem Titel *Wasserverkäufer* zeigt einen alten Mann, ärmlich gekleidet mit einem verdreckten und zerlumpten Arbeitskittel, der seine mit großen und harten Schwielen und Krusten übersäte Brust und seinen Bauch freigibt. Und an seiner Seite befindet sich ein Junge, dem er zu trinken gibt. Über dieses Bild ist so viel geredet worden, daß es noch heute im Buen Retiro verblieben ist« ([1724], 1947, S. 892–893).

Dieses Gemälde gehörte Don Juan Fonseca y Figueroa, einem Bewunderer und Mäzen des jungen Velázquez. Der Kaplan von Philipp IV. starb am 15. Januar 1627 in Madrid. Am

évalua ce tableau à 400 *reales*, plus cher qu'aucune autre peinture de ses collections. Il fut racheté au prix de 330 *reales* par don Gaspar de Bracamonte, des mains de qui il passa en la possession du cardinal-infant Ferdinand (López Navío, 1961, p. 64, 76–77).

En 1700, il fut inventorié au Buen Retiro comme un portrait par Velázquez du marchand d'eau « surnommé le Corse de Séville », estimé 10 doublons ; ses mesures étaient données comme environ 83,5 x 63 cm. L'inventaire de 1716 de ce même palais le décrit avec les mêmes dimensions, sans appréciation. Les inventaires de 1772 et de 1794 du nouveau Palais royal de Madrid donnaient comme dimensions environ 104 x 83,5 cm, ce qui est très proche des mesures actuelles de l'œuvre.

Voir tome I, p. 10, 38, 59 et *38, 39*.

into the possession of the Cardinal Infante Don Fernando (see José López Navío, 1961, pp. 64, 76–7).

In 1700 it was inventorized at the Buen Retiro as a portrait of a waterseller, nicknamed the Corsican of Seville, by the hand of Velázquez, valued at 10 doubloons. The metrical equivalent of the recorded size is approximately 83.5 x 63 cm. The 1716 inventory of the same palace describes it with the same dimensions, without valuation. The 1772 and 1794 inventories of the new Royal Palace at Madrid give the dimensions as about 104 x 83.5 cm, which is very close to its measurements today.

See volume I, pp. 10. 38, 59 and *38, 39*.

28. desselben Monats schätzte Velázquez die von Fonseca hinterlassenen Gemälde. Er bewertete den *Wasserverkäufer* mit 400 *reales* höher als irgendein anderes Bild dieser Gemäldesammlung. Zum Preis von 330 *reales* erwarb es Don Gaspar de Bracamonte, von dem es in den Besitz des Kardinalinfanten Ferdinand überging (López Navío, 1961, S. 64, 76–77).

Im Jahr 1700 wurde das Bild im Buen Retiro als ein von Velázquez gemaltes Porträt eines Wasserverkäufers mit dem Beinamen »der Korse von Sevilla« inventarisiert und auf einen Wert von 10 Dublonen geschätzt. Seine Maße wurden mit 83,5 x 63 cm angegeben. Das spätere Inventar von 1716 beschrieb es mit denselben Maßen, aber ohne Wertangabe. Die Inventare von 1772 und 1794 des neuen Königspalastes in Madrid gaben als Bildgröße etwa 104 x 83,5 cm an, was den aktuellen Maßen des Werkes sehr nahe kommt.

Siehe Band I, S. 10, 38, 59 und *38, 39*.

17

Les Pèlerins d'Emmaüs, *c. 1620*
The Supper at Emmaus
Emmausmahl

55 x 118 cm

Provenance: Londres, Sir Hugh Lane (vers 1909) · Londres, Sir Otto Beit (1913) · Blessington (près de Dublin), Russborough House, Sir Alfred Beit
Dublin, National Gallery of Ireland – (Legs de Beit en 1987) Inv. 4538

Toile réduite d'au moins 7 à 8 cm sur la gauche où seul est visible un bras du compagnon du Christ qui y est assis. La scène du fond paraît avoir été brossée à une date indéterminée (p. 43) ; elle est apparue en 1933 lors du nettoyage de l'œuvre. Etant donné qu'aucune information concernant ce nettoyage n'a été conservée, il n'est pas possible de vérifier si oui ou non la scène du fond a été exécutée par Velázquez lui-même. Voir le n° 18.

L'on ne peut dire clairement si les traits et le vêtement du serviteur mulâtre sont ceux d'une jeune fille ou d'un jeune homme, bien que cette dernière hypothèse apparaisse comme la plus vraisemblable.

Apparenté dans sa composition au *Christ dans la maison de Marthe et Marie* (n° 7), œuvre antérieure, bien que dans le cas présent la scène du fond ne soit pas, à l'évidence, reflétée dans un miroir, mais bien vue à travers une ouverture donnant sur une autre pièce. José Antonio Maravall affirme cependant qu'il s'agit d'un tableau (voir n° 7).

Voir tome I, p. 34, 41.

Provenance: London, Sir Hugh Lane (c. 1909) · London, Sir Otto Beit (1913) · Blessington (near Dublin), Russborough House, Sir Alfred Beit
Dublin, National Gallery of Ireland – (Beit Bequest in 1987) Inv. 4538

Cut down by at least 7 or 8 cm, at the left where one arm is, all that is visible of the companion of Christ sitting there. The background scene had been painted over at an unknown time (p. 43); it came back to light in 1933 when the picture was cleaned. As no information on this cleaning was preserved, it is not possible to ascertain whether the background scene was painted by Velázquez himself. See no. 18.

It is not entirely clear whether the mulatto's servant's features and dress are those of a girl or a young man though the latter appears more likely.

Related in composition to the earlier *Christ in the House of Martha and Mary* (no. 7), though in the present work the background scene is obviously not reflected in a mirror but seen through an aperture into another room. José Antonio Maravall asserts however, that this is actually a painting (see no. 7).

See volume I, pp. 34, 41.

Provenienz: London, Sir Hugh Lane (um 1909) · London, Sir Otto Beit (1913) · Blessington (in der Nähe von Dublin), Russborough House, Sir Alfred Beit
Dublin, National Gallery of Ireland – (Vermächtnis Beit von 1987) Inv. 4538

Die Leinwand wurde an der linken Seite um mindestens 7 bis 8 cm beschnitten; denn hier ist nur noch der Arm eines Begleiters Christi sichtbar. Die Hintergrundszene wurde zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt übermalt (S. 43) und kam während der 1933 durchgeführten Reinigung des Werkes wieder zum Vorschein. Da es keine Information über diese Reinigung gibt, ist es unmöglich, mit Sicherheit zu sagen, ob die Szene von Velázquez selbst gemalt wurde oder nicht. Siehe Nr. 18.

Es läßt sich nicht sicher erkennen, ob die Gesichtszüge und die Bekleidung des farbigen Dieners die eines Mädchens oder die eines jungen Mannes sind, obgleich die letztere Annahme wahrscheinlicher ist.

In seiner Komposition ist es mit dem älteren Werk *Christus im Hause von Maria und Martha* (Nr. 7) verwandt, denn in diesem Gemälde wird die Hintergrundszene offensichtlich nicht durch einen Spiegel reflektiert, sondern durch eine Maueröffnung gesehen, die den Blick in ein anderes Zimmer freigibt. José Antonio Maravall hingegen versicherte, es handele sich um ein Bild (siehe Nr. 7).

Siehe Band I, S. 34, 41.

References: M no 106 · L-R 1963 no 18 · B no 5 · Madrid 1990, no 1

Avant le nettoyage effectué en 1933, lorsque la scène du fond n'était pas visible.

Before the 1933 cleaning, when the background scene was not visible.

Vor der Reinigung von 1933, als die Hintergrundszene noch nicht sichtbar war.

La Fille de cuisine, *c. 1620*
The Kitchen Maid
Küchenszene

55.5 x 104.5 cm

Provenance: Zurich, collection particulière · Munich, Dr L.v. Buerkel · Berlin, P. Bottenwiester · Amsterdam, Goudstikker Gallery · New York, Mrs Sterner
Chicago, The Art Institute of Chicago

Très voisine dans sa composition de l'œuvre n° 17, si l'on excepte la scène religieuse du fond. Elle rappelle en partie une des premières œuvres de Velázquez, aujourd'hui disparue, décrite par Palomino en 1724 (1947, p. 893) : « [...] l'on voit une planche, servant de table, sur laquelle se trouve un réchaud portatif surmonté d'une marmite en train de bouillir, recouverte d'un bol ; les flammes, les étincelles et leur lueur vacillante y sont vues de façon très vivante ; il y a aussi une petite bassine étamée, une cruche de terre mate, quelques assiettes et bols, un pichet de terre vernissé, un mortier avec son pilon et une tête d'ail tout à côté ; et l'on peut voir, suspendus à un crochet fixé au mur, un panier d'alfa tressé, un chiffon et d'autres menus objets ; pour garder tout cela, il y a un jeune garçon, un pichet à la main et une coiffe sur la tête, paraissant ridicule et comique à la fois dans son grossier costume. » Etant donné la très mauvaise condition de cette peinture, l'attribution à Velázquez doit rester en suspens.

Provenance: Zurich, private collection · Munich, Dr. L. v. Buerkel · Berlin, P. Bottenwiester · Amsterdam, Goudstikker Gallery · New York, Mrs Sterner
Chicago, The Art Institute of Chicago

Replica of the preceding, no. 17, without the religious background scene. The composition recalls, though only partly, an early Velázquez painting, now lost, described by Palomino in 1724 (1947, p. 893): "... one sees a board, used for a table, where there is a portable stove and, on top of it, a pot boiling covered with a bowl, the flare, flames and sparks being vividly seen; there are also a tin-lined kettle, a jar of unglazed clay, some plates and bowls, a glazed jar, a mortar with its pestle and a head of garlic close to it; and one can see a basket of esparto hanging from a hook on the wall with a rag and other worthless stuff; and for guardian of this there is a boy, a jar in his hand and a coif on his head, who looks a ridiculous and comic fellow in his ignoble costume." The very poor condition of this painting calls into question its attribution to Velázquez.

Provenienz: Zürich, Privatbesitz · München, Dr. L. v. Buerkel · Berlin, P. Bottenwiester · Amsterdam, Goudstikker Gallery · New York, Mrs. Sterner
Chicago, The Art Institute of Chicago

In seinem Bildaufbau ähnelt dieses Gemälde sehr stark Nr. 17, wenn man von der fehlenden religiösen Hintergrundszene absieht. Teilweise erinnert es an eines der ersten Werke von Velázquez, das heute als verschollen gilt und von Palomino 1724 (1947, S. 893) wie folgt beschrieben wurde: »[...] Man sieht ein als Tisch dienendes Holzbrett, auf dem sich ein tragbarer Kocher mit einem aufgesetzten Topf befindet, dessen Inhalt soeben kocht. Der Topf ist mit einer Schüssel abgedeckt. Die Flämmchen, die Feuerfunken und ihr flackerndes Licht sind auf lebendige Weise sichtbar gemacht. Weiter gibt es eine kleine Zinnschale, eine Tonkruke mit stumpfer Oberfläche sowie einige Teller und Schalen, einen glänzend glasierten kleinen Krug, einen Mörser mit Stößel und daneben eine Knoblauchzwiebel. Und an einem Haken an der Wand sieht man einen Korb aus geflochtenem Espartogras, ein Tuch und andere kleine Gegenstände hängen. Dies alles wird von einem Jungen bewacht, der einen kleinen Krug in der Hand hält und eine Haube auf dem Kopf trägt. Seine grobe Kleidung läßt ihn lächerlich und komisch erscheinen.« Wegen des sehr schlechten Zustandes dieses Gemäldes muß seine Zuschreibung an Velázquez fragwürdig bleiben.

References: M no 105 · L-R 1963 no 99 · B no 5A · G no 4 · Madrid 1990, p. 58

Don Cristóbal Suárez de Ribera, *1620*
Don Cristóbal Suárez de Ribera
Don Cristóbal Suárez de Ribera

207 x 148 cm

Provenance: Séville, Ermita ou Capilla de San Hermenegildo
Séville, Museo de Bellas Artes – (Dépôt de la Hermandad de San Hermenegildo) Inv. 85

Le modèle mourut le 13 octobre 1618 à l'âge de soixante-huit ans. Il était le parrain de Juana Pacheco, qui épousa Velázquez le 23 avril de cette même année.

Ce portrait demeura accroché au-dessus du caveau du modèle dans l'ermitage, ou chapelle, de Saint Herménégilde à Séville, jusqu'en 1910. Cet ermitage fut construit entre 1607 et 1616. Il y fut répertorié vers 1795 comme étant l'œuvre de Francisco de Herrera le vieux (1585/1590–c. 1658). Voir Carriazo, 1929, p. 178, et Ainaud, 1946, p. 55–56.

L'œuvre a été sérieusement nettoyée en 1910, date à laquelle elle a été décrite comme appartenant à « l'école de Séville » et son modèle identifié par erreur comme le père Bernardino Suárez (Gestoso y Pérez, 1910, n° 12). Ce nettoyage a fait apparaître le monogramme *DOVZ* ou *DLV* et la date de 1620 dans les plis du costume du modèle. Ce monogramme a été interprété, bien entendu sans exclure la possibilité d'une autre lecture, comme étant celui de Diego Velázquez.

Ce portrait doit être posthume, ce qui pourrait expliquer la raison de la pose, à genoux, et de l'aspect du modèle, qui paraît considérablement plus jeune qu'il ne l'était au moment de sa mort, ou à aucune autre période où Velázquez aurait pu, vraisemblablement, le peindre d'après nature.

En ce qui concerne l'attribution à Velázquez, voir Valerian von Loga, 1913, XXXIV, p. 284. La maladresse apparente par endroits est peut-être due aux restaurations subies par cette peinture en 1910 et 1960. Ce tableau est extrêmement endommagé par suite d'abrasions, particulièrement sur les vêtements du modèle et sur le fond.

Voir tome I, p. 42.

References: M no 438 • L-R 1963 no 475 • B no 16 • G no 20

Provenance: Seville, Ermita or Capilla de San Hermenegildo
Seville, Museo de Bellas Artes – (Depot of the Hermandad de San Hermenegildo) Inv. 85

The sitter died on 13 October 1618 at the age of sixty-eight. He was godfather to Juana Pacheco, who married Velázquez on 23 April of the mentioned year.

The portrait hung over the tomb of the sitter in the hermitage or chapel of St. Hermenegild at Seville till 1910. This hermitage was built between 1607 and 1616. In the mid-1790s it was listed there as by Francisco de Herrera the Elder (1585/90–c. 1658). See Carriazo, 1929, p. 178, and Juan Ainaud, 1946, pp. 55–6.

It underwent a thorough cleaning in 1910, when the catalogue described it as from the "school of Seville" and mistakenly identified the sitter as Father Bernardino Suárez (J. Gestoso y Pérez, 1910, no. 12). The 1910 cleaning revealed the monogram *DOVZ* or *DLV* and the date 1620 in the folds of the sitter's clothes. The monogram has been read, though naturally not to the exclusion of any other possible reading, as Diego Velázquez.

The portrait must be posthumous, which might be the reason for the kneeling post and appearance of the sitter, who looks considerably younger than he was at the time of his death or any any time when Velázquez could conceivably have portrayed him from life.

For the attribution to Velázquez, see Valerian von Loga, 1913, XXXIV, p. 284. The awkward appearance of some passages may be due to the restorations undergone by the painting in 1910 and 1960. The painting has suffered extensively from rubbing, notably the sitter's garments and background.

See volume I, p. 42.

Provenienz: Sevilla, Ermita oder Capilla de San Hermenegildo
Sevilla, Museo de Bellas Artes – (Depot der Hermandad de San Hermenegildo) Inv. 85

Der Porträtierte starb am 13. Oktober 1618 im Alter von 68 Jahren. Er war der Pate von Juana Pacheco, die Velázquez am 23. April desselben Jahres heiratete.

Dieses Porträt hing bis 1910 oberhalb des Grabes des Modells in der Einsiedelei oder Kapelle des heiligen Hermenegild in Sevilla. Die Einsiedelei wurde zwischen 1607 und 1616 erbaut. Dort wurde das Bild um 1795 als Werk von Francisco de Herrera dem Älteren (1585/1590–um 1658) verzeichnet. Siehe auch Carriazo, 1929, S. 178, und Ainaud, 1946, S. 55–56.

Das Gemälde wurde 1910 gewissenhaft gereinigt. Zu diesem Zeitpunkt schrieb man es »der Schule von Sevilla« zu und der Dargestellte wurde irrtümlich als Pater Bernardino Suárez identifiziert (Gestoso y Pérez, 1910, Nr. 12). Durch die Reinigung wurden in den Kleiderfalten des Modells das Monogramm *DOVZ* oder *DLV* und das Datum 1620 sichtbar. Das Monogramm wurde als von Diego Velázquez interpretiert, ohne natürlich eine andere Deutungsmöglichkeit auszuschließen.

Das Porträt muß posthum entstanden sein, was die kniende Körperhaltung und das jugendliche Äußere des Modells erklären würde, da Ribera bedeutend jünger wirkt als kurze Zeit vor seinem Tod oder zu irgendeiner anderen Zeit, zu der Velázquez ihn möglicherweise gemalt haben könnte.

Bezüglich der Zuschreibung des Bildes an Velázquez siehe Valerian von Loga, 1913, XXXIV, S. 284. Die in manchen Bildpartien augenscheinliche Plumpheit der Darstellung ist vielleicht den Restaurierungen zuzuschreiben, die in den Jahren 1910 und 1960 erfolgten. Das Gemälde ist durch Abrieb extrem beschädigt, besonders die Kleidung des Porträtierten und der Bildhintergrund.

Siehe Band I, S. 42.

La Mère Jerónima de la Fuente, *1620*
Mother Jerónima de la Fuente
Mutter Jerónima de la Fuente

162 x 107 cm

Provenance: Tolède, Convento de Santa Isabel de los Reyes
Madrid, Museo del Prado (depuis 1944)
– Inv. 2873

Signé et daté : *Diego Velazquez f. 1620.* Exécuté en juin de cette même année.

Le modèle est une religieuse franciscaine, née en 1554 ou 1555. Elle fut la fondatrice et la première abbesse du couvent de Santa Clara à Manille (îles Philippines), où elle mourut en 1630. Elle séjourna à Séville durant trois semaines (1er au 20 juin 1620) en se rendant de Tolède à Manille.

L'inscription suivante : *BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI* (Il est bon d'attendre le salut de Dieu dans le silence) figure dans le haut du tableau.

On peut lire dans le bas du tableau cette inscription (rédigée en espagnol) : « Ceci est le portrait véridique de la mère Jerónima de la Fuente, religieuse de ce couvent de Sainte-Isabelle des rois de Tolède, fondatrice et première abbesse du couvent de Sainte-Claire de la Conception, du premier ordre franciscain de la ville de Manille aux îles Philippines. Elle partit fonder cet ordre à l'âge de soixante-six ans, le mardi 28 avril 1620. La mère Ana de Cristo, la mère Leonor de San Francisco, religieuses, et la sœur Juana de San Antonio, novice, quittèrent ce couvent en sa compagnie. Elles étaient toutes des personnes de grande importance pour accomplir une si haute tâche. »

Il y avait à l'origine une banderole autour du crucifix, portant l'inscription suivante : *SATIABOR DVM GLORI [...]FICATVS FVERIT* (Je serais satisfaite aussi longtemps qu'il sera glorifié) enlevée en 1944, peu de temps après l'acquisition du tableau par le Prado ; en même temps l'inscription du bas fut estompée sous le prétexte erroné que toutes deux étaient des additions tardives. L'enlèvement de la banderole a laissé une marque profonde visible à l'œil nu. Comme l'a démontré Juan Ainaud, cette banderole faisait partie de la composition originelle de Velázquez (1957, p. 88). Voir n° **21**.

Voir tome I, p. 34, 42 et *32*.

Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes
Madrid, Museo del Prado (since 1944)
– Inv. 2873

Signed and dated: *Diego Velazquez f. 1620.* Painted in June of the same year.

The sitter, a Franciscan nun, was born in 1554 or 1555. She was the founder and first abbess of the Convent of Santa Clara, Manila (Philippine Islands), where she died in 1630. She was at Seville for three weeks (1–20 June) on her way from Toledo to Manila, in 1620.

The painting is inscribed at the top: *BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI* (It is good to await God's salvation in silence).

Another inscription in Spanish at the bottom reads: "This is the true portrait of Mother Jerónima de la Fuente, a nun of this convent of St. Isabel de los Reyes of Toledo, Foundress and first Abbess of the convent of St. Clara de la Concepción of the first Franciscan Order in the city of Manila, in the Philippine Islands. She set out to make this foundation at the age of 66 on Tuesday, 28 April 1620. Mother Ana de Cristo, Mother Leonor of Saint Francis, nuns, and Sister Juana of Saint Anthony, novice, left in her company from this convent. All of them were persons of great importance for so eminent a work."

Originally, there was a scroll round the crucifix with the inscription: *SATIABOR DVM GLORI [...] FICATVS FVERIT* (I shall be satisfied as long as He is glorified); it was removed in 1944 soon after the painting was acquired by the Prado, and at the same time the inscription at the bottom was toned down on the mistaken assumption that both were later additions. The removal of the scroll has left a deep outline plainly visible to the naked eye. As Juan Ainaud has shown, the scroll was part of Velázquez' original composition (1957, p. 88). See no. **21**.

See volume I, pp. 33, 42 and *32*.

The painting was restored in 1988 at the restoration workshops of the Prado Museum by María Teresa Dávila. (ed. note)

References: M no 546 • L-R 1963 no 577 • B no 17 • G no 17 • Madrid 1990, no 6 • G P pp. 78–87

Provenienz: Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes
Madrid, Museo del Prado (seit 1944)
– Inv. 2873

Das Gemälde ist signiert und datiert: *Diego Velazquez f. 1620.* Es wurde im Juni jenes Jahres ausgeführt.

Die Porträtierte, eine Franziskanerin, wurde 1554 oder 1555 geboren. Sie war die Begründerin und erste Äbtissin des Klosters Santa Clara in Manila (Philippinen), wo sie 1630 starb. In Sevilla hielt sie sich drei Wochen (vom 1. bis 20. Juni 1620) auf, als sie sich von Toledo aus nach Manila begab.

Am oberen Bildrand befindet sich folgende Inschrift: *BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI* (Es ist gut, das Heil Gottes schweigend zu erwarten).

Eine weitere (auf spanisch verfaßte) Inschrift kann man unten im Bild lesen: »Dies ist das getreue Porträt der Mutter Jerónima de la Fuente, Ordensfrau des Klosters Santa Isabel de los Reyes zu Toledo, Gründerin und erste Äbtissin des Klosters Santa Clara de la Concepción, des ersten Franziskanerordens von Manila auf den Philippinen. Sie war am Dienstag, den 28. April 1620 im Alter von 66 Jahren aufgebrochen, um diesen Orden zu gründen. Mutter Ana de Cristo und Mutter Leonor von San Francisco sowie die Novizin Juana von San Antonio verließen das Kloster in ihrer Gesellschaft. Sie zeichneten sich kraft der Erfüllung einer solch großen Aufgabe als hervorragende Persönlichkeiten aus.«

Ursprünglich befand sich auf dem Gemälde ein um das Kruzifix geschlungenes Spruchband mit der folgenden Aufschrift: *SATIABOR DVM GLORI [...] FICATVS FVERIT* (Ich ruhe nicht, bis Gott verherrlicht ist). Dieses Spruchband wurde 1944, kurze Zeit nach dem Erwerb des Bildes durch den Prado, entfernt. Gleichzeitig wurde die unten im Bild angebrachte Inschrift übermalt, und zwar in der irrigen Annahme, beides seien nachträgliche Ergänzungen. Die Entfernung des Spruchbandes hinterließ einen Umriß, der mit bloßem Auge sichtbar ist. Wie von Juan Ainaud gezeigt wurde, gehörte das Spruchband zur originalen Komposition von Velázquez (1957, S. 88). Siehe auch Nr. **21**.

Siehe Band I, S. 33, 42 und *32*.

Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

La Mère Jerónima de la Fuente, *1620*
Mother Jerónima de la Fuente
Mutter Jerónima de la Fuente

162.5 x 105 cm

Provenance: Tolède, Convento de Santa Isabel de los Reyes • Madrid, Alejandro Fernández de Araóz (depuis 1944)
Madrid, collection Fernández de Araóz

Signé et daté : *Diego Velazquez f. 1620.*

Presque identique au portrait discuté dans la précédente entrée, à l'exception de la position du crucifix dans la main du modèle.
Il comporte également trois inscriptions identiques à celles du tableau du Prado qui furent enlevées ou estompées sous prétexte qu'elles avaient été ajoutées tardivement.

Restauré vers la fin des années 1920, époque à laquelle aucune signature n'était visible.
La signature que l'on voit aujourd'hui fut remarquée pour la première fois en 1942, lorsque le tableau fut nettoyé. Depuis lors, l'œuvre s'est notablement assombrie.

Sánchez Cantón a suggéré que cette œuvre de Velázquez pourrait être une réplique, comportant quelques variations, d'après le portrait du Prado (1943, p. 217–218). L'on ne peut cependant exclure la possibilité d'une relation inverse.

Voir tome I, p. 33, 42.

Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Rocío Dávila. Les examens conduits au laboratoire du Museo del Prado ont montré que la signature et la date étaient des ajouts postérieurs ; d'après ces examens le tableau du Prado serait légèrement antérieur (Garrido Pérez, 1992, p. 94–95, fig. 6). (N.D.L.R.)

References: L-R 1963 no 578 • B no 17A • G no 18 • Madrid 1990, p. 86 • G P pp. 88–95

Provenance: Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes • Madrid, Alejandro Fernández de Araóz (since 1944)
Madrid, Fernández de Araóz Collection

Signed and dated: *Diego Velazquez f. 1620.*

Almost identical with the portrait discussed in the preceding entry, except for the position of the crucifix in the sitter's hand. It also bears three inscriptions identical with those in the Prado painting, including the ones which were removed or toned down on the assumption that they were later additions.

Restored in the late 1920s, at which time no signature was noticeable. The signature now visible was first noticed in 1942, when the portrait was recleaned. The painting has since substantially darkened.

F.J. Sánchez Cantón suggested that this picture by Velázquez is probably a replica with slight variations after the portrait at the Prado (1943, pp. 217–8). One cannot, however, exclude the possibility that it be the other way round.

See volume I, pp. 33, 42.

The painting was restored in 1988 at the restoration workshops of the Prado Museum by Rocío Dávila. Examination in the Prado Laboratory showed that the signature and date were later additions. According to this examination, the painting in the Prado is slightly earlier (Garrido Pérez, 1992, pp. 94–5, fig. 6). (ed. note)

Provenienz: Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes • Madrid, Alejandro Fernández de Araóz (seit 1944)
Madrid, Sammlung Fernández de Araóz

Das Gemälde ist signiert und datiert: *Diego Velazquez f. 1620.*

Es ist fast identisch mit Nr. 20, abgesehen von der Position des Kruzifixes in der Hand des Modells. Das Bild trägt ebenfalls drei Inschriften mit dem gleichen Text wie das Gemälde des Prado. Diese wurden entfernt oder abgeschwächt in der Annahme, sie seien nachträglich hinzugefügt worden.

Das Gemälde wurde Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts restauriert. Zu jener Zeit war noch keine Signatur sichtbar. Die heute erkennbare Signatur wurde erstmalig 1942 entdeckt, als das Bild erneut gereinigt wurde. Seitdem ist das Gemälde merklich nachgedunkelt.

Sánchez Cantón legte nahe, dieses Werk von Velázquez könne eine leicht abgewandelte Replik nach dem Porträt im Prado sein (1943, S. 217–218). Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, daß es sich genau umgekehrt verhält.

Siehe Band I, S. 33, 42.

Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von Rocío Dávila restauriert. Bildtechnische Untersuchungen des Museo del Prado zeigten, daß Signatur und Datierung nachträglich hinzugefügt wurden; gemäß diesen Untersuchungen wäre das Bild im Prado geringfügig älter (Garrido Pérez, 1992, S. 94–95, Abb. 6). (Anm. d. Red.)

La Mère Jerónima de la Fuente, avant que la banderole entourant le crucifix n'ait été enlevée et que l'inscription du bas du tableau n'ait été estompée. Madrid, Museo del Prado.

Mother Jerónima de la Fuente, before the scroll round the crucifix was removed and the inscription at the bottom was toned down. Madrid, Museo del Prado.

Mutter Jerónima de la Fuente, bevor das Spruchband um das Kreuz entfernt und die Inschrift unten im Bild übermalt wurde. Madrid, Museo del Prado.

La Vierge imposant la chasuble à saint Ildefonse, *c. 1620 (?)*

St. Ildefonso Receiving the Chasuble from the Virgin

Maria schenkt dem heiligen Ildefonso ein Meßgewand

166 x 120 cm

Provenance: Séville, Convento de San Antonio (c. 1765) • Séville, Palacio Arzobispal **Séville, Museo de Bellas Artes (depuis 1969) (dépôt de l'Excmo. Ayuntamiento)**

Décrite pour la première fois comme étant de la main de Velázquez et en fort mauvaise condition vers 1765 (Carriazo, 1929, p. 179). En 1898, Beruete attire l'attention sur le mauvais état du tableau (1898, p. 24). Une grande déchirure de la toile avait, en fait, été raccommodée sans le moindre soin, et la moitié du visage de l'ange le plus proche de la Vierge, à sa droite, avait été repeinte par une main maladroite.

En 1960, l'œuvre fut nettoyée et restaurée à nouveau. La manche droite de la Vierge fut repeinte entièrement, et d'autres plages furent de même restaurées. Pour ce qui est de la condition du tableau peu de temps avant cette restauration (Angulo Íñiguez, 1960, p. 290–291).

Malgré le très mauvais état de cette œuvre, quelques-uns des passages les mieux conservés, telle la tête de saint Ildefonse, rendent assez plausible l'attribution à Velázquez. Il est toutefois difficile de la dater avec certitude.

Voir tome I, p. *49*.

Le tableau a été restauré en 1991 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Seville, Convento de San Antonio (c. 1765) • Seville, Palacio Arzobispal **Seville, Museo de Bellas Artes (since 1969) (Depot of Excmo. Ayuntamiento)**

It was first described as by Velázquez and as greatly damaged in the mid-1760s (Carriazo, 1929, p. 179). In 1898 Beruete called attention to the poor condition of the painting (1898, p. 24). A large hole in the canvas had, indeed, been patched up in a perfunctory manner, and half of the face of the angel on the right of the Virgin, had been painted afresh by a clumsy hand.

In 1960, it was cleaned and restored again. The right sleeve of the Virgin was entirely repainted and other areas were similarly restored. For the condition of the painting shortly before this restoration, see Diego Angulo Íñiguez, 1960, pp. 290–1.

In spite of the very poor condition of the painting, a few better preserved passages, such as St. Ildefonso's head, make the attribution to Velázquez fairly plausible. It is, however, difficult to date it with any degree of certainty.

See volume I, p. *49*.

The painting was restored in 1991 in the restoration workshops of the Prado Museum by María Teresa Dávila. (ed. note)

References: M no 43 • L-R 1963 no 47 • B no 23 • G no 28 • Madrid 1990, no 11 • G P pp. 102–111

Provenienz: Sevilla, Convento de San Antonio (um 1765) • Sevilla, Palacio Arzobispal **Sevilla, Museo de Bellas Artes (seit 1969) (Depot des Excmo. Ayuntamiento)**

Der mangelhafte Erhaltungszustand wurde um 1765 erstmals erwähnt und das Gemälde Velázquez zugeschrieben (Carriazo, 1929, S. 179). 1898 lenkte Beruete die Aufmerksamkeit auf den schlechten Zustand des Bildes (1898, S. 24). Ein großer Riß in der Leinwand war in der Tat ohne die geringste Sorgfalt ausgebessert worden, und die Hälfte des Gesichts des Engels rechts neben der Jungfrau wurde mit ungelenker Hand neu gemalt.

1960 wurde das Gemälde wieder gereinigt und restauriert. Der rechte Ärmel der Jungfrau und weitere Bildbereiche wurden übermalt. Zum Zustand des Bildes kurze Zeit vor dieser Restaurierung siehe Angulo Íñiguez, 1960, S. 290–291.

Trotz des sehr schlechten allgemeinen Zustandes dieses Werkes lassen einige besser erhaltene Partien, wie der Kopf des heiligen Ildefonso, die Zuschreibung an Velázquez plausibel erscheinen. Es ist allerdings schwierig, das Gemälde mit Sicherheit zu datieren.

Siehe Band I, S. *49*.

Das Gemälde wurde 1991 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

Portrait d'homme portant barbiche (Francisco Pacheco ?), *1620–1622*

Portrait of a Man with a Goatee (Francisco Pacheco?)

Mann mit Halskrause (Francisco Pacheco?)

41 x 36 cm

Provenance: La Granja, Palacio Real de San Ildefonso (inv. de 1746, 1774, 1794 et 1818)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1209

Apparenté par le style au portrait de don Luis de Góngora exécuté par Velázquez en 1622 (n° 25).

L'inventaire de 1746 des collections de tableaux de Philippe V, au palais royal de Saint-Ildefonse, La Granja, le répertorie sous le n° 43 en l'attribuant au Tintoret, donnant comme mesures approximatives de l'œuvre 37 x 35 cm, dimensions proches des mesures actuelles du tableau. L'inscription « n° 43 » peinte en blanc subsiste dans l'angle inférieur gauche. L'inventaire de ce même palais, dressé en 1774, répertorie encore ce tableau sous le n° 43, l'attribuant à *« el Terciano »* signifiant peut-être *« el Tiziano »* (le Titien). Cela fut rectifié dans l'inventaire de 1794, reprenant l'attribution de ce portrait au Tintoret, toujours sous le n° 43. Les dimensions mentionnées étaient cependant plus grandes : environ 56 x 42 cm. En 1818, il se trouvait encore au palais de Saint-Ildefonse, catalogué sous le même numéro et attribué au Tintoret.

Le port de la *gorguera* (fraise) fut interdit aux Espagnols en janvier 1623 ; cette interdiction fut en général respectée à Madrid, mais certains y passèrent outre, particulièrement ceux qui résidaient ou occupaient des charges dans d'autres contrées.

Voir tome I, p. 42.

Provenance: La Granja, Palacio Real de San Ildefonso (inv. of 1746, 1774, 1794 and 1818)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1209

Related in style to the portrait of Don Luis de Góngora, known to have been painted by Velázquez in 1622 (no. 25).

The 1746 inventory of Philip V's paintings at the Royal Palace of San Ildefonso, La Granja, described it under no. 43 as by Tintoretto. The metrical equivalent of the recorded measurements is approximately 37 x 35 cm, rather close to the picture's present size. The painting still bears no. 43 painted in white in the lower left hand corner. The inventory of the same palace compiled in 1774 listed it again under no. 43 and the painter was said to be "*el Terciano*", possibly meaning *"el Tiziano"* (Titian). This was rectified in the 1794 inventory where the portrait was once more attributed to Tintoretto, always under no. 43. The reported size though was larger: about 56 x 42 cm. In 1818 it was still at the Palace of San Ildefonso, inventorized under the same number and as by Tintoretto.

The use of the *gorguera* or ruff by Spaniards was forbidden in January 1623; the prohibition was generally complied with at Madrid though not without infractions, particularly on the part of those who resided or held office in other lands.

See volume I, p. 42.

Provenienz: La Granja, Palacio Real de San Ildefonso (Inv. von 1746, 1774, 1794 und 1818)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1209

Das Gemälde ist stilverwandt mit dem Porträt von Luis de Góngora, das Velázquez 1622 malte (Nr. 25).

Im Bildinventar von 1746 der Sammlungen Philipps V. – im Königspalast von San Ildefonso, La Granja – ist es unter Nr. 43 als ein Werk Tintorettos verzeichnet. Als ungefähre Maße wurden 37 x 35 cm angegeben, was der heutigen Größe des Gemäldes nahekommt. Die in Weiß aufgemalte »Nummer 43« ist in der linken unteren Bildecke noch erhalten. Das 1774 erstellte Inventar desselben Palastes verzeichnete dieses Gemälde immer noch unter Nr. 43 und schrieb es *»el Terciano«* zu, was vielleicht *»el Tiziano«* (Tizian) bedeutet. Dies wurde im Inventar von 1794 – immer noch unter Nr. 43 – korrigiert, indem das Bild wieder Tintoretto zugeschrieben wurde. Die genannten Maße sind dagegen erheblich größer: etwa 56 x 42 cm. 1818 befand es sich immer noch im Palast von San Ildefonso, katalogisiert unter derselben Nummer und Tintoretto zugeschrieben.

Das Tragen der *gorguera* (Halskrause) wurde den Spaniern im Januar 1623 untersagt. Dieses Verbot wurde in Madrid generell beachtet, aber wer in anderen Gegenden residierte oder dort ein Amt bekleidete, setzte sich darüber hinweg.

Siehe Band I, S. 42.

References: C no 223 · M no 390 · L-R 1963 no 549 · B no 19 · G no 52 · Madrid 1990, no 5 · G P pp. 97–101

Deux Jeunes Gens à table, *c. 1622*
Two Young Men at Table
Zwei junge Männer am Tisch

65.3 x 104 cm

Provenance: Madrid, Marqués de la Ensenada • Madrid, Palacio Real Nuevo (depuis 1768–c. 1776) • Londres, Apsley House, duc de Wellington
Londres, Apsley House, Wellington Museum – Inv. 1593

Probablement identique à une œuvre antérieure de Velázquez décrite en 1724 par Palomino (1947, p. 893) : « Il peignit un autre tableau représentant deux pauvres jeunes gens mangeant à une humble petite table, où se trouvent divers récipients de terre, des oranges, du pain et d'autres choses, le tout observé avec une rare application. »

Acheté au marquis de la Ensenada par Charles III le 25 août 1768 : « Un tableau avec deux figures, l'une assise sur un banc, l'autre accoudée à une table, sur laquelle se trouvent des plats et des récipients ordinaires ; sur l'un de ceux-ci il y a une orange. Auteur, Velázquez. » (Sánchez Cantón, 1916, p. 83 avec une transcription quelque peu inexacte du texte cité). Les dimensions mentionnées étaient approximativement 84 x 112 cm.

Dans l'inventaire du nouveau Palais royal de Madrid dressé en 1772, ses dimensions étaient de moins de 83,5 cm de hauteur et approximativement de 112 cm de largeur. Ce tableau se trouvait encore au Palais royal de Madrid en 1776 lorsque Ponz y fit référence comme à une œuvre dans le style de Velázquez (1947, p. 526). Il ne figurait ni dans l'inventaire de 1794, ni dans celui de 1814 du Palais royal de Madrid.

Voir tome I, p. 38.

Provenance: Madrid, Marqués de la Ensenada • Madrid, Palacio Real Nuevo (since 1768 till c. 1776) • London, Apsley House, Duke of Wellington
London, Apsley House, Wellington Museum – Inv. 1593

Very close to, and probably identical with, an early painting by Velázquez described by Palomino in 1724 (1947, p. 893): "He painted another picture of two poor men eating at a humble little table, where there are different earthenware vessels, oranges, bread and other things, everything observed with rare thoroughness."

Acquired on 25 August 1768 from the collection of the Marquis of Ensenada by Charles III: "A picture with two figures, one sitting on a bench and the other leaning on a table, on which there are dishes and ordinary jugs; on top of one of these there is an orange. Author, Velázquez". See Sánchez Cantón, 1916, p. 83 (he gives a somewhat inaccurate transcription of the quoted text). The approximate metrical equivalent of the recorded size is: 84 x 112 cm.

In the 1772 inventory of the new Royal Palace at Madrid, its size was given as less than 83.5 cm in height and approximately 112 cm in width. It was still at the Madrid Royal Palace in 1776 when Ponz referred to it as a work in the style of Velázquez (1947, p. 526). It was not included in either the 1794 or the 1814 inventory of the Madrid Royal Palace.

See volume I, p. 38.

Provenienz: Madrid, Marqués de la Ensenada • Madrid, Palacio Real Nuevo (seit 1768–um 1776) • London, Apsley House, Duke of Wellington
London, Apsley House, Wellington Museum – Inv. 1593

Das Gemälde ist wahrscheinlich identisch mit einem früheren Werk von Velázquez, das Palomino 1724 beschrieb (1947, S. 893): »Er malte ein weiteres Bild, das zwei arme junge Männer zeigt, die an einem bescheidenen kleinen Tisch essen, auf dem sich irdene Gefäße, Orangen, Brot und andere Gegenstände befinden. Das Ganze ist mit ungewöhnlicher Hingabe beobachtet.«

Karl III. erwarb es aus der Sammlung des Marqués de la Ensenada am 25. August 1768: »Ein Bild mit zwei Figuren, eine auf einer Bank sitzend, die andere mit dem Ellenbogen auf einen Tisch gestützt, auf dem sich Teller und gewöhnliche Gefäße befinden; auf einem davon liegt eine Orange. Gemalt von Velázquez.« (Sánchez Cantón, 1916, S. 83, mit einer nicht ganz genauen Abschrift des zitierten Textes). Die genannten Maße betrugen ungefähr 84 x 112 cm.

Im neuen, 1772 erstellten Inventar des Königspalastes in Madrid war die Bildgröße mit weniger als 83,5 cm in der Höhe und annähernd 112 cm in der Breite angegeben. Das Gemälde befand sich noch 1776 im Madrider Königspalast, als Ponz es als ein Werk im Stil von Velázquez bezeichnete (1947, S. 526). Weder im Inventar von 1794 noch in dem von 1814 des Königspalastes in Madrid fand es Erwähnung.

Siehe Band I, S. 38.

References: C nos 85, 85b, 85f • M no 109 • L-R 1963 no 105 • B no 4 • G no 3 • Madrid 1990, p. 27

Don Luís de Góngora y Argote, *1622*
Don Luís de Góngora y Argote
Don Luís de Góngora y Argote

50.3 x 40.5 cm

Provenance: Madrid, Marqués de la Vega Inclán · Londres, Tomás Harris
Boston, Museum of Fine Arts (depuis 1932), Maria Antoinette Evans Foundation – Inv. 32.79

Góngora, l'un des plus grands poètes espagnols, naquit le 11 juin 1561 à Cordoue, où il mourut le 23 mars 1627. Il fut ordonné prêtre peu après l'âge de cinquante ans.

Peint par Velázquez en 1622, à Madrid, à la demande de Pacheco, d'après le compte rendu que fit ce dernier du premier séjour de son gendre à la Cour ([1649], 1956, I, p. 156). Il représentait à l'origine Góngora couronné d'une guirlande de lauriers, comme Pacheco le faisait habituellement dans ses portraits de poètes. (*Libro de descripción de verdaderos retratos..., s. d.,* édition en fac-similé, Séville, 1886, n^{os} 20, 21, 22, 31, 35, 36 et 49). Plus tard, Velázquez recouvrit de peinture la guirlande de lauriers, encore visible dans la radiographie du tableau.

Légèrement restauré.

Le portrait de Góngora exécuté à la demande de Pacheco pourrait être celui qui fut répertorié, sans mentionner le nom de l'artiste, parmi les possessions de Velázquez au moment de sa mort (n° 179 de l'inventaire dressé à l'époque). Il pourrait également être le portrait de Góngora par Velázquez qui se trouvait plus tard, en 1677, dans les collections du septième marquis del Carpio à Madrid. Après la mort du marquis, ce portrait fut vendu à un certain Nicolás Nepata qui acquit plusieurs autres œuvres de Velázquez de la succession Carpio (inventaires du 1er octobre 1692 et du 14 mai 1693, et mémorandum sans date dressé de toute évidence à la même époque, Archives de la maison d'Albe, Madrid).

Voir tome I, p. 46, 51 et *51*.

References: M no 339 · L-R 1963 no 496 · B no 24 · G no 32 · Madrid 1990, no 12

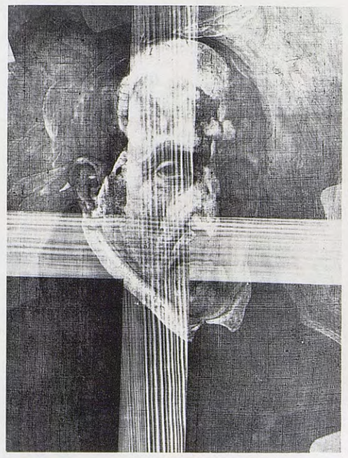
Provenance: Madrid, Marqués de la Vega Inclán · London, Tomás Harris
Boston, Museum of Fine Arts (since 1932), Maria Antoinette Evans Foundation – Inv. 32.79

Góngora, one of Spain's greatest poets, was born on 11 June 1561 at Córdoba, where he died on 23 March 1627. He was ordained a priest in his early fifties.

Painted by Velázquez in 1622 at Madrid at the request of Pacheco, according to the latter's account of his son-in-law's first stay at the Court ([1649], 1956, I, p. 156). It originally depicted Góngora wearing a laurel wreath as Pacheco's portraits of poets usually do. See his *Libro de descripción de verdaderos retratos...* (fac. ed., Seville, 1886, nos. 20, 21, 22, 31, 35, 36 and 49). Later Velázquez painted over the laurel wreath, still visible in the radiograph of the painting. Somewhat restored.

The portrait of Góngora painted at the request of Pacheco might have been the one listed, with no artist's name, among Velázquez' possessions at the time of his death (no. 179 of the inventory then compiled). It might also have been the portrait of Góngora by Velázquez which later, in 1677, was in the collection of the seventh Marquis of Carpio at Madrid. After the Marquis' death this portrait was sold to a Nicolás Nepata who bought a sizeable number of paintings, including several by Velázquez, from the Carpio estate (inventories of 1 October 1692 and 14 May 1693, and undated memorandum obviously compiled about that time, Archives of the House of Alba, Madrid).

See volume I, pp. 46, 51 and *51*.



Provenienz: Madrid, Marqués de la Vega Inclán · London, Tomás Harris
Boston, Museum of Fine Arts (seit 1932), Maria Antoinette Evans Foundation – Inv. 32.79

Góngora, einer der größten spanischen Dichter, wurde am 11. Juni 1561 in Córdoba geboren, wo er am 23. März 1627 starb. Im Alter von wenig mehr als fünfzig Jahren wurde er zum Priester geweiht.

Auf Wunsch von Pacheco malte Velázquez das Bild 1622 in Madrid, wie Pachecos Bericht vom ersten Aufenthalt seines Schwiegersohns bei Hofe entnommen werden kann ([1649], 1956, I, S. 156). Ursprünglich trug Góngora auf dem Gemälde einen Lorbeerkranz, genauso wie Pacheco für gewöhnlich seine Dichter porträtierte (*Libro de descripción de verdaderos retratos...,* Faksimile-Ausgabe, Sevilla 1886, Nr. 20, 21, 22, 31, 35, 36 und 49). Später übermalte Velázquez den Lorbeerkranz, wie die Radiographie noch erkennen läßt.

Das Gemälde wurde geringfügig restauriert.

Das im Auftrag von Pacheco ausgeführte Porträt Góngoras könnte dasjenige sein, das ohne Erwähnung des Künstlernamens nach Velázquez' Tod zu seinen Besitztümern gezählt wurde (Nr. 179 in dem seinerzeit angelegten Inventar). Es könnte sich ebensogut um das von Velázquez gemalte Porträt Góngoras handeln, das sich später, nämlich 1677, in der Sammlung des siebten Marqués del Carpio in Madrid befand. Nach dem Tod des Marqués wurde das Porträt an einen gewissen Nicolás Nepata verkauft, der mehrere andere Werke von Velázquez aus dem Nachlaß von Carpio erwarb (Inventare vom 1. Oktober 1692 und 14. Mai 1693 sowie undatiertes, aller Wahrscheinlichkeit nach zur selben Zeit erstelltes Memorandum aus den Archiven des Hauses Alba, Madrid).

Siehe Band I, S. 46, 51, 52 und *51*.

Don Luis Góngora y Argote, radiographie montrant la couronne de lauriers originelle que Velázquez recouvrit d'une couche de peinture. Boston, Museum of Fine Arts.

Don Luís de Góngora y Argote, radiograph showing the original laurel wreath which Velázquez painted out. Boston, Museum of Fine Arts.

Don Luís de Góngora y Argote, die Röntgenaufnahme zeigt den ursprünglichen Lorbeerkranz, den Velázquez übermalte. Boston, Museum of Fine Arts.

Portrait d'un prêtre, *1622–1623*

Portrait of a Cleric

Ein Kleriker

66.5 x 51 cm

Provenance: Madrid, Ricardo de Madrazo (1912) · Mariano Moreno · Hortensia Moreno · Madrid, Joaquín Payá
Madrid, collection des héritiers de Joaquín Payá

Décrit par Mayer en 1936 comme «endommagé». En 1960, après nettoyage et restauration, des traces d'abrasion étaient visibles. Depuis lors, il a été restauré à nouveau et fortement verni.

Portant dans le haut l'inscription *AETATIS SVAE 40* – ce qui, si le modèle était, comme on le suppose, Francisco de Rioja (1583–1659), daterait ce portrait de 1623 – date assez proche de celle suggérée par l'œuvre elle-même. L'exécution rappelle, en réalité, celle du portrait de Góngora, peint par Velázquez à Madrid en 1622 (n° **25**).

Provenance: Madrid, Ricardo de Madrazo (1912) · Mariano Moreno · Hortensia Moreno · Madrid, Joaquín Payá
Madrid, collection of the heirs of Joaquín Payá

Described by Mayer in 1936 as "damaged". In 1960, after cleaning and restoration, it was visibly rubbed. It has since been restored again and heavily varnished.

Inscribed at the top, *AETATIS SVAE 40* – which, if the sitter were Francisco de Rioja (1583–1659), would date the portrait to 1623, a date rather close to that suggested by the painting itself. Its execution recalls the portrait of Góngora painted by Velázquez in Madrid in 1622 (no. **25**).

References: M no 440 · L-R 1963 no 483 · B no 85

Provenienz: Madrid, Ricardo de Madrazo (1912) · Mariano Moreno · Hortensia Moreno · Madrid, Joaquín Payá
Madrid, Sammlung der Erben von Joaquín Payá

Das Gemälde wurde 1936 von Mayer als »beschädigt« beschrieben. 1960, nach Reinigung und Restaurierung, wurden Spuren von Abrieb sichtbar. Seitdem wurde es erneut restauriert und intensiv gefirnißt.

Am oberen Rand befindet sich die Inschrift *AETATIS SVAE 40*, die dieses Porträt, wenn es sich, wie angenommen wird, bei dem Porträtierten um Francisco de Rioja (1583–1659) handelt, auf das Jahr 1623 datieren würde – ein Datum, das durch den Stil des Werkes wahrscheinlich ist. Tatsächlich erinnert die Ausführung stark an das Porträt Góngoras, das Velázquez 1622 in Madrid malte (Nr. **25**).

Portrait de jeune homme (Autoportrait ?), *1623–1624*

A Young Man (Self-Portrait?)

Porträt eines jungen Mannes (Selbstporträt?)

55.5 x 38 cm

Provenance: Madrid, Museo del Prado – Inv. 1224

C'est en janvier 1623 que fut portée pour la première fois à Madrid la *golilla* (collet plat blanc et empesé) arborée par le modèle. Voir Juan Sempere y Guarinos, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España,* Madrid, 1788, II, p. 120.

Allende-Salazar (1925, p. 23, 274) attire l'attention sur l'opinion de Jacinto Octavio Picón, suggérant qu'il pourrait s'agir ici d'un autoportrait de Velázquez ; cette suggestion a été adoptée par le Prado, qui intitule ce tableau *Autoportrait (?).* Nous n'avons évidemment aucun moyen de vérifier si le modèle était ou non Velázquez lui-même.

Voir tome I, p. 59 et *43.*

Provenance: Madrid, Museo del Prado – Inv. 1224

The *golilla,* or stiff flat white collar, worn by the sitter was first used in January 1623 at Madrid. See Juan Sempere y Guarinos, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España,* Madrid, 1788, vol. II, p. 120.

Allende-Salazar (1925, pp. 23, 274) called attention to Jacinto Octavio Picón's suggestion that this picture may be a self-portrait of Velázquez; this suggestion has been adopted by the Prado, which titles the painting *Self-Portrait (?).* There is, of course, no way of verifying whether or not the sitter is Velázquez himself.

See volume I, pp. 58 and *43.*

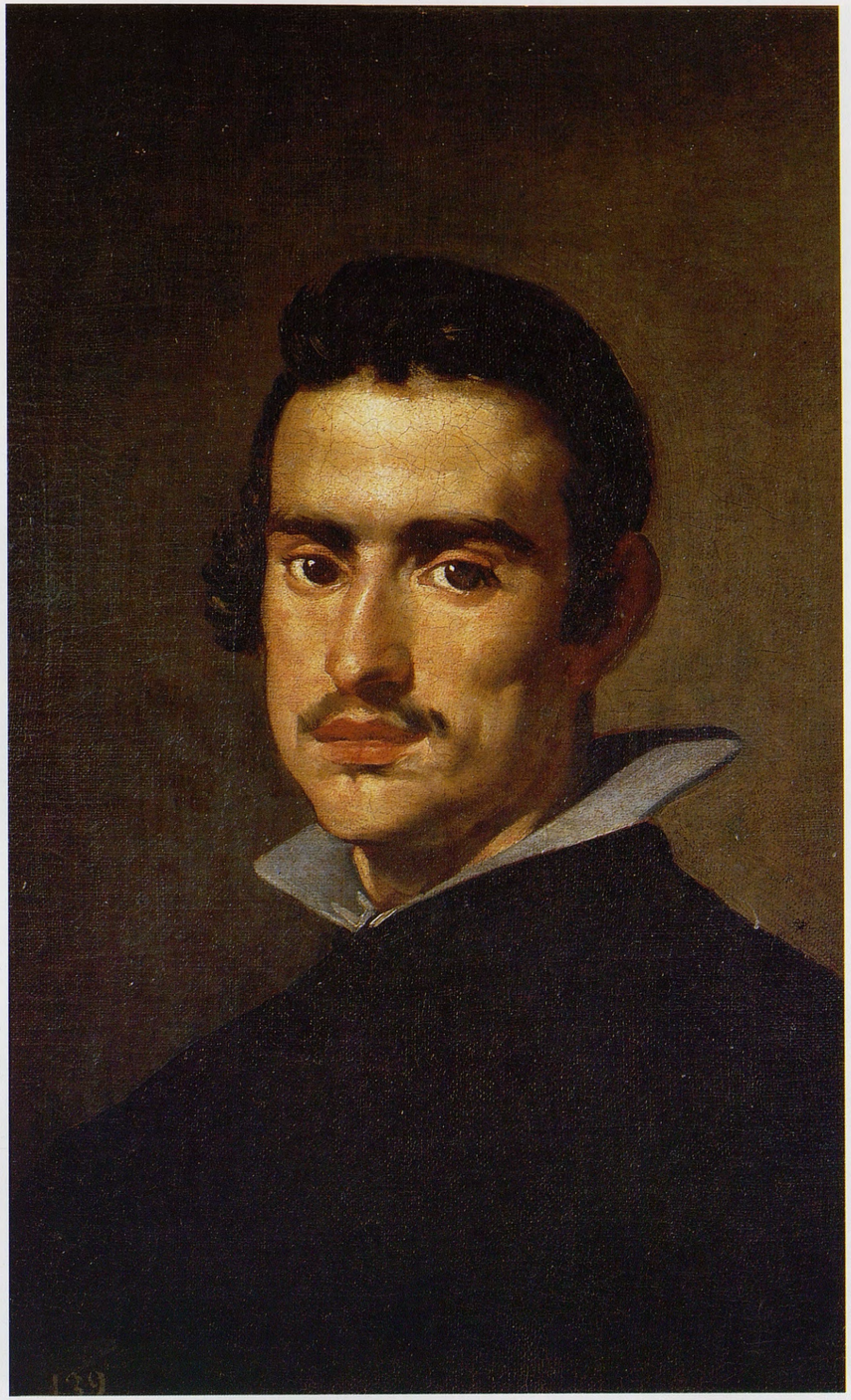
Provenienz: Madrid, Museo del Prado – Inv. 1224

Im Januar 1623 kam in Madrid erstmalig die *golilla* (ein flacher, weißer und gestärkter Kragen), die der Porträtierte trägt, in Mode. Siehe Juan Sempere y Guarinos, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España,* Madrid 1788, Band II, S. 120.

Allende-Salazar (1925, S. 23, 274) lenkte die Aufmerksamkeit auf die Meinung von Jacinto Octavio Picón, daß es sich hier um ein Selbstporträt von Velázquez handeln könnte. Diese Ansicht wurde vom Prado übernommen und das Gemälde mit *Selbstporträt (?)* betitelt. Selbstverständlich gibt es keine Möglichkeit zu überprüfen, ob das Modell Velázquez selbst war oder nicht.

Siehe Band I, S. 58 und *43.*

References: C no 222 or 223 • M no 383 • L-R 1963 no 565 • B no 25 • G no 47 • Madrid 1990, no 7 • G P pp. 112–117



Portrait de Philippe IV, *1623–1624*

Philip IV

Philipp IV.

61.6 x 48.2 cm

Provenance: Rome, Cardinale Ferrari · Rome, Cardinale Gaspari · New York, Mrs Herbert Straus (c. 1937) · France, collection particulière
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (depuis 1967) – Inv. 67.23

Philippe IV, fils de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, naquit le 8 avril 1605 à Valladolid ; il monta sur le trône le 31 mars 1621 et mourut à Madrid le 17 septembre 1665.

Nettoyé et restauré en 1971 ; une restauration antérieure au sommet de la chevelure fut effacée et l'emplacement à nouveau restauré ; des pertes de pigment, principalement sur le costume et le fond, furent repeintes.

Exécuté peu de temps après août 1623, date à laquelle Velázquez mit sur sa toile une image naturaliste de Philippe IV qu'il rejeta par la suite (n° **36**), mais avant qu'il ait peint le portrait de ce même roi, dont il reçut le paiement le 4 décembre 1624 (n° **29**) (López-Rey, 1968, p. 32–33 et 65).

Par comparaison avec le portrait exécuté en août 1623 (p. 69), Velázquez a modifié ici l'implantation des cheveux du modèle et son front, notamment sa tempe droite, et réduit l'aspect charnu du bout du nez ; il a également élargi le col, auquel il a donné une forme différente.

Voir tome I, p. 56, 57, 102.

Provenance: Rome, Cardinal Ferrari · Rome, Cardinal Gaspari · New York, Mrs Herbert Straus (c. 1937) · France, private collection
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (since 1967) – Inv. 67.23

Philip IV, son of Philip III and Margarita of Austria, was born on 8 April 1605 at Valladolid; he ascended the throne on 31 March 1621, and died on 17 September 1665 at Madrid.

Cleaned and restored in 1971; an earlier restoration around the top of the hair was then removed, and the spot restored again; losses of pigment, mainly in the dress and background, were inpainted.

Painted sometime after August 1623, when Velázquez put on canvas the naturalistic image of Philip IV which he later discarded (no. **36**), and before he painted the portrait of the same King for which he was paid on 4 December 1624 (no. **29**). See José López-Rey, 1968, pp. 32–3 and 65.

By comparison with the image painted in August 1623 (p. 69), Velázquez modified in this portrait the sitter's hairline and forehead, notably about the right temple, and reduced the bulbous appearance of the tip of the nose; he also made the collar much wider and different in shape.

See volume I, pp. 56, 57, 102.

Provenienz: Rom, Kardinal Ferrari · Rom, Kardinal Gaspari · New York, Mrs. Herbert Straus (um 1937) · Frankreich, Privatbesitz
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (seit 1967) – Inv. 67.23

Philipp IV., Sohn von Philipp III. und Margarete von Österreich, wurde am 8. April 1605 in Valladolid geboren. Er bestieg am 31. März 1621 den Thron und starb am 17. September 1665 in Madrid.

Das Gemälde wurde 1971 gereinigt und restauriert. Eine frühere, an den Haarspitzen angebrachte Restaurierung wurde beseitigt und dieselbe Stelle erneut restauriert. Verblaßte Partien, besonders auf Kleidung und Hintergrund, wurden übermalt.

Das Bild wurde kurze Zeit nach August 1623 ausgeführt, als Velázquez ein naturalistisches Abbild von Philipp IV. malte, das er später verwarf (Nr. **36**), und bevor er das Porträt des Königs angefertigt hatte (Nr. **29**), für das er am 4. Dezember 1624 bezahlt wurde (López-Rey, 1968, S. 32–33 und 65).

Im Vergleich zu dem im August 1623 ausgeführten Porträt (S. 69) veränderte Velázquez den Haaransatz und die Stirn des Modells, insbesondere die rechte Schläfe. Gleichzeitig milderte er die fleischig wirkende Nasenspitze ab. Außerdem verbreiterte er den Kragen und verlieh ihm eine veränderte Form.

Siehe Band I, S. 53, 54, 56, 57, 101.

References: M no 183 · L-R 1963 no 232 · B no 26 · G no 36

Portrait en pied de Philippe IV, *1624*
Philip IV, Standing
Philipp IV.

200 x 102.9 cm

Provenance: Zarauz, doña Antonia de Ipeñarrieta (depuis 1624) • Zarauz, Palacio Corral (inventorié sur place comme propriété de don Juan et don Cristóbal de Corral y Ipeñarrieta en 1668 ; y reste jusqu'au milieu du XIX[e] siècle) • Madrid, Duques de Villahermosa, descendants de la famille Corral (du milieu du XIX[e] siècle jusqu'en 1906) • Madrid, Duque de Luna (1906) • Londres, Agnew and Sons; Duveen Bros • New York, Benjamin Altman (1911–1913)
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913 – Inv. 14.40.639

Peint par Velázquez, selon un reçu écrit et signé par lui le 4 décembre 1624, conservé au Metropolitan Museum of Art : « Moi, Diego Velázquez, peintre de sa Majesté, déclare avoir reçu du Señor Juan Cenoz 800 *reales*, conformément à l'ordre de paiement dont il est ici accusé réception, et avoir reçu ledit montant de la main de Lope Lucio de Espinosa, résidant à Burgos, et l'avoir reçu en règlement de trois portraits, du roi, du comte d'Olivares et du Señor García Pérez, en foi de quoi je signe à Madrid le 4 décembre 1624. » Ce reçu est écrit au verso d'une feuille de papier pliée. Au recto se trouve l'en-tête suivant : « Diego Velázquez – Reçu de 800 *reales* de Diego Velázquez. Il y a à l'intérieur un reçu de 200 autres *reales*. » Egalement écrit au recto de cette feuille se trouve l'ordre de paiement, donné par doña Antonia de Ipeñarrieta, auquel Velázquez se réfère dans son reçu. Sous ce texte se trouve un autre reçu signé par doña Antonia de Galdós, mère de doña Antonia de Ipeñarrieta, de 100 *reales* qu'elle avait donnés au peintre en acompte sur ces portraits.

Ces informations ne nous permettent pas de déterminer avec précision le nom de la personne qui commanda ces trois portraits, doña Antonia de Galdós, sa fille doña Antonia Ipeñarrieta y Galdós, ou le mari de celle-ci, don García Pérez de Araciel, qui mourut précisément en 1624. Le portrait que fit Velázquez de García Pérez de Araciel n'est pas parvenu jusqu'à nous. Cependant, ceux de sa veuve et de son second époux, Diego de Corral, exécutés par Velázquez quelques années plus tard, se trouvent au Prado (n[os] 54 et 55).

Quant aux paiements enregistrés, celui signé par doña Antonia de Galdós est plutôt un remboursement ; le reçu de 200 *reales* a disparu de la feuille de papier pliée à l'intérieur de laquelle il se trouvait. Il paraît évident toutefois que le reçu du 4 décembre 1624 concerne le règlement final.

José Ramón Mélida, qui fut le premier à

References: C no 106 • M no 199 • L-R 1963 no 236 • B no 28 • G no 35 • Madrid 1990, p. 2

Provenance: Zarauz, Doña Antonia de Ipeñarrieta (since 1624) • Zarauz, Palacio Corral (recorded there as the property of Don Juan and Don Cristóbal de Corral y Ipeñarrieta in 1668; remained there till the middle of the 19th century) • Madrid, Duques de Villahermosa, descendants of the Corral family (mid-1800s–1906) • Madrid, Duque de Luna (1906) • London, Agnew and Sons; Duveen Bros • New York, Benjamin Altman (1911–1913)
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913 – Inv. 14.40.639

Painted by Velázquez, according to a receipt written and signed by him on 4 December 1624, preserved at the Metropolitan Museum of Art: "I, Diego Velázquez, painter to His Majesty, declare that I received from Señor Juan Cenoz 800 *reales*, in accordance with the payment order here acknowledged, and I received the said amount from the hand of Lope Lucio de Espinosa, resident of Burgos, and did receive it on account of the three portraits, of the King and the Count of Olivares and of Señor García Pérez, and in witness whereof I signed in Madrid on 4 December 1624".

This receipt is written on the verso of a folded sheet of paper. On the recto, there is a heading: "Diego Velázquez – Diego Velázquez receipt for 800 *reales*. There is inside a receipt for another 200 *reales*". Written also on the recto of the sheet, there is the payment order to which Velázquez refers in his receipt. Below this text, there is another signed by Doña Antonia de Galdós, mother of Doña Antonia de Ipeñarrieta for 100 *reales* she had given the painter on account of the portraits.

From the above it is not clear who had commissioned the three portraits, whether Doña Antonia de Galdós, her daughter Doña Antonia Ipeñarrieta y Galdós or the latter's husband, Don García Pérez de Araciel, who died in 1624. Velázquez' portrait of García Pérez de Araciel has not come down to us. However, those of his widow and of her second husband, Diego de Corral, painted by Velázquez a few years later, are at the Prado (nos. 54 and 55).

As for the recorded payments, the one signed by Doña Antonia de Galdós is rather a reimbursement; the receipt for 200 *reales* is missing from the folded piece of paper in which it was enclosed. It appears rather clear though that the receipt of 4 December 1624 concerned the final payment.

José Ramón Mélida, who first published this portrait, admittedly limited himself to quoting the opinion of Aureliano de Beruete Sr., then

Provenienz: Zarauz, Doña Antonia de Ipeñarrieta (seit 1624) • Zarauz, Palacio Corral (1668 inventarisiert als Eigentum von Don Juan und Don Cristóbal de Corral y Ipeñarrieta; dort verblieben bis Mitte des 19. Jahrhunderts) • Madrid, Duques de Villahermosa, Nachkommen der Familie Corral (Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1906) • Madrid, Duque de Luna (1906) • London, Agnew and Sons; Duveen Bros • New York, Benjamin Altman (1911–1913)
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913 – Inv. 14.40.639

Das Bild wurde von Velázquez gemalt, wie einem von ihm geschriebenen und unterzeichneten Beleg vom 4. Dezember 1624 zu entnehmen ist, der im Metropolitan Museum of Art aufbewahrt wird: »Ich, Diego Velázquez, Maler Seiner Majestät, erkläre, von Señor Juan Cenoz 800 *reales* erhalten zu haben, gemäß der Zahlungsanweisung, deren Erfüllung hiermit bestätigt wird. Weiter erkläre ich, den genannten Betrag aus der Hand des Lope Lucio de Espinosa, Resident von Burgos, empfangen zu haben, und zwar als Bezahlung für die drei Porträts des Königs, des Grafen Olivares und des Señor García Pérez. Urkundlich dessen zeichne ich in Madrid am 4. Dezember 1624.«

Dieser Empfangsschein ist auf die Rückseite eines gefalteten Papiers geschrieben. Auf der Vorderseite befindet sich folgendes: »Diego Velázquez – Diego Velázquez' Empfang von 800 *reales*. Es gibt innen einen Beleg über weitere 200 *reales*.« Ebenfalls auf der Vorderseite dieses Blattes befindet sich die durch Doña Antonia de Ipeñarrieta erteilte Zahlungsanweisung, auf die sich Velázquez in seiner Quittung bezieht. Unterhalb dieses Textes ist ein anderer Empfangsschein verzeichnet, und zwar von Doña Antonia de Galdós, der Mutter von Antonia de Ipeñarrieta, über 100 *reales*, die sie dem Maler als Anzahlung für seine Porträts gegeben hatte.

Diese Informationen lassen aber nicht mit Sicherheit auf den Namen des Auftraggebers für diese drei Porträts schließen: Doña Antonia de Galdós, ihre Tochter Doña Antonia Ipeñarrieta y Galdós oder deren Ehemann, Don García Pérez de Araciel, der im Jahr 1624 verstarb. Velázquez' Porträt von García Pérez de Araciel ist nicht erhalten. Hingegen haben die Bildnisse seiner Witwe und deren zweiten Ehemanns, Diego de Corral, ihren Platz im Prado (Nr. 54 und 55).

Was die überlieferten Zahlungen betrifft, so ist diejenige mit der Unterschrift der Doña Antonia de Galdós wohl eher eine Unkostenerstattung. Der Beleg über 200 *reales* ist aus

publier une étude critique de ce portrait, se limita à citer l'opinion d'Aureliano de Beruete Sr., le meilleur spécialiste de Velázquez de l'époque. Beruete soutenait – à tort, comme il put s'en rendre compte par la suite – que le modèle n'était pas Philippe IV et que ce tableau était une copie d'un portrait disparu de l'infant Ferdinand. Quelque temps après, toutefois, Mélida publia les documents cités ci-dessus, provenant des archives des familles Corral et Narros de Zarauz. Le second mari de doña Antonia de Ipeñarrieta appartenait, comme nous l'avons indiqué plus haut, à la famille Corral (*Los Velázquez de la Casa de Villahermosa,* Madrid, 1905, et *Un recibo de Velázquez,* Madrid, 1906, réimpressions extraites de *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos).*

En 1906, Beruete déclara que ce portrait de Philippe IV, ainsi que celui d'Olivares (n° **30**), « provenait de l'atelier de Velázquez » et « ne pouvait être compté que parmi les répliques de l'artiste » ([1898], 1906, p. 21). Plus tard, Beruete expliqua que ce jugement avait été quelque peu dénaturé par la traduction anglaise et qu'il avait réellement voulu dire que « les deux tableaux sont de la main de Velázquez », bien que probablement exécutés d'après de précédents originaux de sa main (lettre à Mr Williams datée du 23 octobre 1911, actuellement dans les archives de la collection Altman au Metropolitan Museum of Art, citée dans *The Metropolitan Museum of Art, Handbook of the Benjamin Altman Collection,* New York, 1915, p. 44–45).

Il est évidemment peu probable que le roi ait posé pour un portrait commandé par une personne privée. En réalité, Velázquez semble avoir peint la tête et le col du roi d'après le portrait de 1623–1624 (n° **28**), et le reste de la figure d'après celui d'août 1623 qu'il n'avait évidemment pas encore retouché (n° **36**).

Allende-Salazar soutenait que c'était une œuvre de Velázquez (1925, p. 24, 274) ; telle était également l'opinion de Mayer, de Sánchez Cantón (1948, p. 141–142), de Gerstenberg (1957, p. 42–43), de Angulo Íñiguez (1971, p. 170) et de Gudiol. Elisabeth du Gué Trapier écrivit toutefois que « la question se pose de savoir si oui ou non cette œuvre est une ancienne et excellente copie », étant donné que la tête du roi « ne présente pas la touche vigoureuse des autres portraits de Velázquez, tel celui du comte-duc d'Olivares de la Hispanic Society of America (1948, p. 97). Cette remarque peu concluante se révéla vaine lorsque, en discutant le portrait d'Olivares se trouvant à la Hispanic Society, Trapier admit que la tête était grandement endommagée et restaurée (1960, I, p. 320–322).

En 1973, le Metropolitan Museum of Art changea l'appellation de ce portrait de « Velázquez » en « Atelier de Velázquez ». On ne tint aucun compte des restaurations évidentes effectuées sur ce tableau, ni des informations documentées déjà publiées, citées plus haut, y compris le *Handbook of the Benjamin Altman Collection,* publié par le Metropolitan lui-même : des déclarations effectivement erronées furent également faites pour appuyer cette réattribution. Pour une discussion détaillée de cette question, voir Carter B. Horsely, janvier 1973 ; Carter B. Horsely et López-Rey, mars 1973, respectivement p. 46–49 et 50–52.

La toile a apparemment été réduite d'environ 4 cm sur le côté droit, et des bandes ont été rajoutées en haut et en bas. Elle a été nettoyée en 1911, mais sans que soient enlevés les anciens repeints. Une radiographie effectuée en 1959 montre des restaurations sur le visage, les yeux et le fond ; l'œil et l'orbite gauche ont été entièrement refaits. La nouvelle couche de peinture appliquée sur le fond a resserré la ligne de contour de la figure en divers endroits. On peut remarquer des repentirs à l'extrémité du col du modèle.

Voir tome I, p. 53, 56, 57.

the leading Velázquez expert. Beruete held – wrongly as he came to realize – that the sitter was not Philip IV and that the painting was a copy after a lost portrait of the Infante Don Fernando. Soon after, however, Mélida published the documents cited above; he had found them in the archives of the Corral and Narros families at Zaraúz. Doña Antonia de Ipeñarrieta's second husband belonged, as indicated above, to the Corral family (*Los Velázquez de la Casa de Villahermosa,* Madrid, 1905, and *Un recibo de Velázquez,* Madrid, 1906, reprints from *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*).

In 1906, Beruete stated that this portrait of Philip IV, as well as that of Olivares (no. **30**), "came from Velázquez' studio" and "can only be included among the replicas of the artist" ([1898], 1906, p. 21). Later Beruete explained that this statement had been somewhat garbled in the English translation and that he actually had meant that "both pictures are by Velázquez' hand", though probably executed after his own earlier originals (Letter to Mr. Williams, dated 23 October 1911, now in the files of the Altman Collection at the Metropolitan Museum of Art, cited in *The Metropolitan Musum of Art, Handbook of the Benjamin Altman Collection,* New York, 1915, pp. 44–5).

It is, of course, unlikely that the King would have sat for a portrait commissioned by a private individual. Velázquez, indeed, appears to have painted the King's head and collar after the portrait of 1623–24 (no. **28**), and the rest of the figure after that of August 1623 which obviously he had not yet painted out (no. **36**).

Allende-Salazar held it to be a work by Velázquez (1925, pp. 24, 274), and so did Mayer, F.J. Sánchez Cantón (1948, pp. 141–2), Kurt Gerstenberg (1957, pp. 42–3), Angulo Íñiguez (1971, p. 170), and Gudiol. Elisabeth du Gué Trapier though wrote that the "question arises as to whether or not this work is an old and excellent copy, replacing a lost portrait done from life", particularly since the King's head "lacks the vigorous handling" of other portraits by Velázquez such as that of the Count-Duke of Olivares in the Hispanic Society of America (1948, p. 97). This inconclusive remark came to naught when, in discussing the condition of the Hispanic Society portrait of Olivares, Trapier conceded that the head was greatly damaged and restored (1960, vol. I, pp. 320–2).

In 1973, the Metropolitan Museum of Art changed the label of this portrait from "Velázquez" to "Workshop of Velázquez". No notice was taken of the restorations evident in the painting. Nor of already published documented information quoted above, including the *Handbook of the Benjamin Altman Collection,* published by the Metropolitan itself. Erroneous statements were also made to support the reattribution. For a detailed discussion of this question see: Carter B. Horsely, January 1973; Carter B. Horsely and José López-Rey, March 1973, pp. 46–9 and 50–2 respectively.

The painting has apparently been cut down about 4 cm on the right hand side, and strips have been added to top and bottom. It was cleaned in 1911 without removing old repaints. A radiograph made in 1959 shows restorations about the face, the eyes and the background; the left eye and socket have been entirely redone. The repainting of the background has tightened the figure's contour line in various places. *Pentimenti* are noticeable at the edge of the sitter's collar.

See volume I, pp. 54, 56, 57.

dem gefalteten Papier verschwunden, in dessen Innerem er sich befunden hatte. Dennoch erscheint es offensichtlich, daß sich der Empfangsschein vom 4. Dezember 1624 auf die Endabrechnung bezieht.

José Ramón Mélida, der als erster eine kritische Studie zu diesem Porträt veröffentlichte, beschränkte sich darauf, die Meinung von Aureliano de Beruete Sr., dem größten Velázquez-Spezialisten seiner Zeit, wiederzugeben. Beruete hielt – zu Unrecht, wie er später einsehen mußte – das Modell nicht für Philipp IV., sondern meinte in dem Gemälde eine Kopie eines verschollenen Porträts des Infanten Ferdinand zu erkennen. Einige Zeit später jedoch veröffentlichte Mélida die oben genannten Dokumente, die in den Archiven der Familien Corral und Narros de Zarauz aufgetaucht waren. Der zweite Ehemann von Antonia de Ipeñarrieta gehörte, wie bereits oben erwähnt, der Familie Corral an *(Los Velázquez de la Casa de Villahermosa,* Madrid 1905, und *Un recibo de Velázquez,* Madrid 1906, Neudruck in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos).*

1906 behauptete Beruete, daß dieses Porträt Philipps IV. ebenso wie dasjenige von Olivares (Nr. **30**) »aus der Werkstatt des Velázquez« stamme und »lediglich zu den Repliken des Künstlers gezählt werden« könne ([1898], 1906, S. 21). Später erklärte Beruete, sein Urteil sei durch eine englische Übersetzung ein wenig entstellt worden. In Wirklichkeit habe er sagen wollen, daß »beide Bilder aus der Hand von Velázquez« stammten, wiewohl wahrscheinlich nach zuvor entstandenen Originalen aus seiner Hand ausgeführt (in einem Brief an Mr. Williams vom 23. Oktober 1911, der sich heute in den Archiven der Sammlung Altman im Metropolitan Museum of Art befindet, zitiert aus *The Metropolitan Museum of Art, Handbook of the Benjamin Altman Collection,* New York 1915, S. 44–45).

Es ist offenbar wenig wahrscheinlich, daß der König für ein von einer Privatperson in Auftrag gegebenes Bild Modell gestanden haben soll. In Wahrheit scheint Velázquez Kopf und Kragen des Königs nach dem Porträt von 1623–24 (Nr. **28**) gemalt zu haben, den Rest der Figur nach dem Porträt vom August 1623 (Nr. **36**), das er noch nicht übermalt hatte.

Allende-Salazar hielt das Bild für ein Werk von Velázquez (1925, S. 24, 274). Diese Meinung vertraten auch Mayer, Sánchez Cantón (1948, S. 141–142), Gerstenberg (1957, S. 42–43), Angulo Íñiguez (1971, S. 170) und Gudiol. Elisabeth du Gué Trapier schrieb hingegen: »Es stellt sich die Frage, ob dieses Werk eine alte, ausgezeichnete Kopie ist oder nicht«, was sie damit begründete, daß der Kopf des Königs »nicht die kraftvolle Pinselführung« der übrigen Porträts von Velázquez aufweist, wie zum Beispiel dem des Conde Duque de Olivares der Hispanic Society of America (1948, S. 97). Diese wenig aufschlußreiche Bemerkung erwies sich als fruchtlos, als Trapier in einer Diskussion über das Porträt des Olivares in der Hispanic Society einräumte, der Kopf sei großflächig beschädigt gewesen und restauriert worden (1960, I, S. 320–322).

1973 änderte das Metropolitan Museum of Art den Eintrag zu diesem Porträt von »Velázquez« in »Werkstatt des Velázquez«. Es wurde weder Rechenschaft über die Restaurierungen abgelegt, die offensichtlich an diesem Bild vorgenommen worden waren, noch über die oben zitierten, dokumentierten und bereits veröffentlichten Informationen, hier eingeschlossen das *Handbook of the Benjamin Altman Collection,* das vom Metropolitan Museum selbst veröffentlicht worden war. Zudem wurden Erklärungen abgegeben, die in der Tat unrichtig waren, um die Rückbesinnung auf die ursprüngliche Zuschreibung zu stützen. Zu einer ausführlichen Diskussion dieser Frage siehe Carter B. Horsely, Januar 1973; Carter B. Horsely und López-Rey, März 1973, S. 46–49 und 50–52.

Das Gemälde wurde anscheinend an der rechten Seite um etwa 4 cm beschnitten, und am oberen sowie unteren Rand wurden Streifen angefügt. 1911 wurde es gereinigt, jedoch wurden die alten Übermalungen nicht entfernt. Eine 1959 durchgeführte Radiographie zeigt restaurierte Bereiche im Gesicht, an den Augen und im Hintergrund. Das linke Auge mitsamt Augenhöhle wurde völlig neu gemalt. Die Übermalung des Hintergrunds verschmälerte die Konturenlinie der Figur an mehreren Stellen. Pentimenti am Kragenrand des Modells sind erkennbar.

Siehe Band I, S. 54, 56, 57.

Portrait en pied de Philippe IV, radiographie partielle montrant les détériorations de la tête et du fond, ainsi que les repentir au bord du col. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Philip IV, Standing, partial radiograph showing damages in the head and in the background, and *pentimenti* at the edge of the collar. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Philipp IV., die partielle Röntgenaufnahme zeigt Beschädigungen am Kopf sowie am Hintergrund und Pentimenti am Kragenrand. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Le Comte-Duc d'Olivares, *1624*
Count-Duke of Olivares
Conde Duque de Olivares

206 x 106 cm

Provenance: Zarauz, Antonia de Ipeñarrieta (1624) · Zarauz, Palacio Corral, famille Corral-Ipeñarrieta (inv. de 1668) · Madrid, Duques de Villahermosa, descendants de la famille Corral (milieu du XIX[e] siècle–1906) · Madrid, Duque de Luna (1906) · Londres, Agnew and Sons (1912) ; Duveen Bros · Londres, Lord Cowdray · Vente, Londres, Sotheby's, 11 juin 1947
São Paulo, Museu de Arte (depuis 1948)

Don Gaspar de Guzmán, comte d'Olivares et duc de San Lúcar la Mayor, naquit à Rome le 6 janvier 1587 et mourut le 22 juillet 1645 à Toro, dans le nord de l'Espagne. Il fut premier ministre de Philippe IV depuis son accession au trône, en 1621, jusqu'en 1643.

En mai 1591, avant même d'avoir cinq ans, il fut nommé chevalier de l'Ordre de Calatrava ; l'enquête sur ses titres d'éligibilité se termina le 22 avril 1592 ; nous ignorons la date de sa remise de décoration. En 1624, il fut nommé chevalier de l'Ordre d'Alcántara ; l'enquête préliminaire à son admission commença le 9 juillet et se termina le 8 août de cette même année. Encore une fois, la date de son intronisation comme chevalier de cet ordre est inconnue. (Nous devons l'information précédente à doña Carmen Caamaño Díaz, Archivo Histórico Nacional de Madrid). Il semblerait qu'Olivares n'ait jamais accompli la profession de foi définitive dans l'Ordre de Calatrava, sinon il n'aurait pu recevoir le costume de l'Ordre d'Alcántara, conformément à ses statuts (*Definiciones de la Orden y Cavallería de Alcántara con la historia y origen della,* Madrid, 1662, p. 195).

Ce portrait, sur lequel on voit Olivares portant la croix rouge de Calatrava, fut exécuté sur l'ordre de doña Antonia de Ipeñarrieta ou de sa famille, selon les termes du reçu signé par Velázquez le 4 décembre 1624 (voir n° **29**). Il pourrait difficilement avoir été peint après août 1624, date à laquelle Olivares dut renoncer à l'Ordre de Calatrava. Ce dernier versement, évoqué ci-dessus, donne à penser que Velázquez travaillait à ce portrait avant décembre 1624.

Le tableau a été nettoyé vers 1911, puis à nouveau en 1962, date à laquelle des restaurations ont été effectuées, principalement près de l'œil gauche du modèle, sur sa main et sur le fond.

Lorsque fut publié le premier examen critique de ce portrait, le modèle fut identifié à tort comme un frère du comte-duc d'Olivares, et l'œuvre considérée comme étant de l'école de Velázquez (Mélida, 1905). Cette erreur fut corrigée sur la foi du reçu de Velázquez de 1624, lequel identifie le comte-duc d'Olivares comme le modèle (Mélida, 1906).

Provenance: Zarauz, Antonia de Ipeñarrieta (1624) · Zarauz, Palacio Corral, Corral-Ipeñarrieta family (inv. of 1668) · Madrid, Duques de Villahermosa, descendants of the Corral family (mid-1800s–1906) · Madrid, Duque de Luna (1906) · London, Agnew and Sons (1912); Duveen Bros · London, Lord Cowdray · London, Sotheby's sale, 11 June 1947
São Paulo, Museu de Arte (since 1948)

Don Gaspar de Guzmán, Count of Olivares and Duke of San Lúcar la Mayor, was born in Rome on 6 January 1587, and died on 22 July 1645 at Toro, in Northern Spain. He was chief minister to Philip IV from the latter's ascension to the throne in 1621 till 1643.

In May 1591, when not yet five years old, he was appointed to the Order of Calatrava; the prescribed inquiry regarding his qualifications for admission was completed on 22 April 1592; the date of his investiture is not known. In 1624 he was appointed to the Order of Alcántara; the inquiry for admission in this Order was begun on 9 July and finished on 8 August of that year. Again the date of his investiture as a knight of Alcántara is unknown (I owe the preceding information to Doña Carmen Caamaño Díaz, of the Archivo Histórico Nacional, Madrid). It would seem that Olivares had been admitted in the Order of Calatrava, possibly after reaching his tenth birthday, and that he had received then the corresponding habit and insignia, but that he had never performed the act of "profession" for otherwise he could not have received the habit of the Order of Alcántara. according to its regulations (*Definiciones de la Orden y Cavallería de Alcántara con la historia y origen della*, Madrid, 1662, p. 195).

This portrait, in which Olivares is seen wearing the red cross of Calatrava, was painted on commission from Doña Antonia de Ipeñarrieta or her family, according to a receipt signed by Velázquez on 4 December 1624 (see no. **29**). Its execution could hardly be later than August 1624, when Olivares must have renounced the Order of Calatrava. The above mentioned payment of 100 *reales* suggests that Velázquez was at work on this portrait before December 1624.

The painting was cleaned in about 1911 and again in 1962, when it was restored, mainly around the sitter's left eye and hand, as well as the background.

When this portrait was first published, the sitter was misidentified as a brother of the Count-Duke of Olivares, and the painting regarded as from the school of Velázquez (Mélida, 1905). The error was corrected on the

References: C no 173 · M no 316 · L-R 1963 no 506 · B no 29 · G no 38 · Madrid 1990, p. 126

Provenienz: Zarauz, Antonia de Ipeñarrieta (1624) · Zarauz, Palacio Corral, Familie Corral-Ipeñarrieta (Inv. von 1668) · Madrid, Duques de Villahermosa, Nachkommen der Familie Corral (Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1906) · Madrid, Duque de Luna (1906) · London, Agnew and Sons (1912); Duveen Bros · London, Lord Cowdray · London, bei Sotheby's am 11. Juni 1947 verkauft
São Paulo, Museu de Arte (seit 1948)

Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares und Duque de San Lúcar la Mayor, wurde am 6. Januar 1587 in Rom geboren und starb am 22. Juli 1645 im nordspanischen Toro. 1621 wurde er Premierminister Philipps IV. unmittelbar nach dessen Thronbesteigung und behielt dieses Amt bis 1643.

Im Mai 1591, noch vor seinem fünften Geburtstag, wurde er zum Orden von Calatrava berufen. Die Nachforschungen auf Wählbarkeit waren am 22. April 1592 abgeschlossen; zu welchem Zeitpunkt ihm seine Auszeichnung zugebilligt wurde, ist nicht bekannt. 1624 wurde er zum Ritter des Ordens von Alcántara ernannt. Die vorausgegangenen Nachforschungen zu seiner Zulassung begannen am 9. Juli und endeten am 8. August desselben Jahres. Wiederum ist der Zeitpunkt seiner feierlichen Einführung als Ritter unbekannt (die vorstehende Information stammt von Doña Carmen Caamaño Díaz, Archivo Histórico Nacional de Madrid). Anscheinend hat Olivares niemals das Glaubensbekenntnis im Orden von Calatrava vollendet, sonst hätte er gemäß den Statuten die Kleidung des Ordens von Alcántara nicht empfangen können (*Definiciones de la Orden y Cavallería de Alcántara con la historia y origen della,* Madrid 1662, S. 195).

Das Porträt, auf dem Olivares das Rote Kreuz von Calatrava trägt, wurde im Auftrag von Antonia de Ipeñarrieta oder ihrer Familie ausgeführt, worauf der Wortlaut des von Velázquez am 4. Dezember 1624 unterzeichneten Empfangsscheins hinweist (siehe Nr. **29**). Das Bildnis kann schwerlich nach August 1624 gemalt worden sein, denn zu jener Zeit mußte Olivares auf die Ordenswürde von Calatrava verzichten. Das oben erwähnte Datum der letzten Zahlung führt zu dem Schluß, daß Velázquez vor dem Monat Dezember 1624 an diesem Porträt arbeitete.

Das Gemälde wurde um 1911 und erneut 1962 gereinigt. 1962 wurden auch Restaurierungen ausgeführt, insbesondere am linken Auge und an der linken Hand des Porträtierten sowie am Hintergrund.

In der ersten kritischen Untersuchung dieses

Beruete ([1898], 1906, p. 21) déclara que ce portrait « ne pouvait être inclus que parmi les répliques de l'artiste ». Plus tard, Beruete explicita cette opinion ainsi : cela signifiait que « les deux tableaux sont de la main de Velázquez », bien que le maître les ait préalablement exécutés d'après des originaux (voir n° **29**).

Allende-Salazar (1925, p. 25 et 274), Lafuente (1943, n° 27 ; 1944, n° 29) ainsi que Mayer le cataloguèrent comme étant de Velázquez. Trapier, arguant du fait que l'œuvre manquait de « la simplicité et de la franchise visibles dans le portrait d'Olivares » de la Hispanic Society of America (1948, p. 102), remit en question l'attribution, et constata par la suite le mauvais état de conservation de ce portrait (voir n° **29**).

Voir tome I, p. 53, 57 et *50, 51.*

evidence of Velázquez' receipt of 1624 which identifies the Count-Duke of Olivares as the sitter (Mélida, 1906). Beruete ([1898], 1906, p. 21) stated that this portrait "can only be included among the replicas of the artist". Later, Beruete explained this statement to mean that "both pictures are by Velázquez' hand", though the master probably executed them after earlier originals by himself (see no. **29**).

Allende-Salazar catalogued it as by Velázquez (1925, pp. 25 and 274), and so did Lafuente (1943, no. 27; 1944, no. 29), and Mayer. Trapier questioned the attribution to Velázquez, arguing that the painting lacks "the directness and simplicity of handling seen in the portrait of Olivares" at the Hispanic Society of America (1948, p. 102) – a portrait whose poor state of conservation she later came to realize (see no. **29**).

See volume I, pp. 53, 57 and *50, 51.*

Porträts wurde das Modell fälschlich als ein Bruder von Olivares identifiziert und das Werk der Schule von Velázquez zugeschrieben (Mélida, 1905). Dieser Irrtum wurde im Vertrauen auf die Echtheit des Belegs von Velázquez aus dem Jahr 1624 korrigiert, der den Dargestellten als Conde Duque de Olivares identifiziert (Mélida, 1906). Beruete ([1898], 1906, S. 21) stellte fest, daß dieses Porträt »nur zu den vom Künstler ausgeführten Repliken gezählt werden kann«. Später führte Beruete seine Auffassung weiter aus, daß nämlich »die beiden Bilder aus der Hand von Velázquez stammen«, wiewohl der Meister sie wahrscheinlich nach allerdings älteren Originalen gefertigt habe (siehe Nr. **29**).

Allende-Salazar (1925, S. 25 und 274), Lafuente (1943, Nr. 27; 1944, Nr. 29) sowie Mayer katalogisierten es als Werk von Velázquez. Trapier widersprach zunächst mit dem Argument, dem Werk mangele es an »der sichtbaren Schlichtheit und Freimütigkeit des Olivares-Porträts« der Hispanic Society of America (1948, S. 102). Später mußte sie jedoch den schlechten Erhaltungszustand dieses Porträts eingestehen (siehe Nr. **29**).

Siehe Band I, S. 57 und *50, 51.*

Portrait d'une dame, *c. 1625*

Portrait of a Lady

Porträt einer Frau

32 x 24 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real
Localisation actuelle inconnue (disparition constatée en août 1989)

A l'évidence, fragment d'une œuvre plus importante. Restauré.

Allende-Salazar soutient que Velázquez l'a peint vers 1638 (1925, p. 95). Alors que l'attribution est soutenable, sans être concluante, la définition assez linéaire des traits et la manière dont la boucle d'oreille a été exécutée suggéreraient une date antérieure, aux environs de 1625, comme l'a indiqué Mayer.

References: M no 564 • L-R 1963 no 592

Provenance: Madrid, Palacio Real
Unknown location (since August 1989)

Obviously, a fragment of a much larger painting. Restored.

Allende-Salazar held that Velázquez painted it in about 1638 (1925, p. 95). While the attribution is tenable, though not conclusive, the somewhat linear definition of the features and the way in which the ear-ring has been executed would suggest an earlier date, about 1625, as Mayer indicated.

Provenienz: Madrid, Palacio Real
Verbleib unbekannt (seit August 1989)

Das Gemälde ist offensichtlich das Fragment eines bedeutenderen Werkes. Restauriert.

Allende-Salazar vertrat die Meinung, Velázquez habe es um 1638 gemalt (1925, S. 95). Während diese Zuordnung zwar haltbar, aber nicht zwingend ist, legen die recht lineare Ausarbeitung der Gesichtszüge sowie die Art, in der der Ohrring dargestellt ist, ein früheres Entstehungsdatum nahe, nämlich um 1625, wie es Mayer anregte.

Le Comte-Duc d'Olivares, *1622–1627 (?)*

Count-Duke of Olivares

Conde Duque de Olivares

216 x 129.5 cm

Provenance: Madrid, collection Altamira (dispersée en 1827) ? · Londres, colonel Hugh Baillie (c. 1824–1858) · Lancashire, Charles Scarisbrick (jusqu'en 1861) · Londres, Dorchester House, Captain R. S. Holford ; Sir G. L. Holford · Londres, Duveen Bros · New York, Mrs Collis P. Huntington (1909)
New York, The Hispanic Society of America (depuis 1910) – Inv. A 104

Selon Trapier, qui déchiffra ainsi une inscription figurant au bas du tableau : « Año 1625 », il s'agirait là de la date de l'œuvre (1944, IV, p. 40). Toutefois, comme nous l'avons fait remarquer par ailleurs, cette inscription – qui n'est pas entièrement lisible – est plutôt un ancien numéro d'inventaire (1968, p. 43, note 1). Une autre inscription, dans l'angle inférieur gauche, qui n'est pas non plus de la main de Velázquez, se lit : *el Conde Duque.*

Le visage d'Olivares paraît plus carré que dans ses autres portraits exécutés par Velázquez. Il porte la croix verte de l'Ordre d'Alcántara qu'il reçut en 1624.

Beruete a fait référence au « mauvais état de conservation » de ce tableau tout en le considérant comme une œuvre « authentique » de Velázquez ([1898], 1906, p. 69), opinion partagée ultérieurement par Allende-Salazar (1925, p. 29, 274). Mayer estima que Velázquez l'avait exécuté avec l'aide d'un assistant de son atelier. Lafuente exprima son accord avec Beruete et Allende-Salazar (1943, n° 26 ; 1944, n° 31). Trapier a soutenu que c'est un portrait original de la main de Velázquez dont « le morceau le plus stupéfiant [en] est la puissante tête » (1944, p. 85, 97, 102 et 105) ; cependant, par la suite, après nettoyage et restauration du tableau, elle reconnut que la tête du modèle était grandement endommagée (1960, I, p. 320–322). La mise en scène de la figure dans une perspective aérienne, la fluidité du modelé du buste du duc et ce qui reste de la chaleur des tonalités originelles des chairs rendaient acceptable l'attribution à Velázquez (L-R 1963, n° 507). Mais les années écoulées ont rendu sensible le travail du restaurateur. La condition de cette peinture et le manque d'informations documentées sur les circonstances de sa commande, sur son exécution ou sa provenance première, rendent son attribution à Velázquez problématique[1].

Voir tome I, p. 57.

Carmen Garrido Pérez qui a étudié ce tableau au laboratoire estime que cette version a pu sortir de l'atelier de Velázquez mais son état très déplorable rend un jugement définitif difficile (1992, p. 156–165). (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, Altamira Collection (dispersed in 1827)? · London, Colonel Hugh Baillie (since c. 1824 till 1858) · Lancashire, Charles Scarisbrick (till 1861) · London, Dorchester House, Captain R. S. Holford; Sir G. L. Holford · London, Duveen Bros · New York, Mrs Collis P. Huntington (1909)
New York, The Hispanic Society of America (since 1910) – Inv. A 104

According to Elisabeth du Gué Trapier, who deciphered an inscription at the bottom of the canvas as "Año 1625", this would be the date of the painting (1944, vol. IV, p. 40). However, as I have pointed out elsewhere, the mentioned inscription – not entirely legible – is rather an old inventory number (1968, p. 43, note 1). Another inscription at the lower left hand corner, not by Velázquez' hand either, reads: *el Conde Duque.*

Olivares' face appears more squarish than in any other portrait of him by Velázquez. He wears the green cross of the Order of Alcántara, to which he was appointed in 1624.

Beruete referred to the "bad state of preservation" of this painting but considered it an "authentic" work by Velázquez ([1898], 1906, p. 69), as Allende-Salazar later did (1925, pp. 29, 274). Mayer thought that it had been executed by Velázquez with the help of a studio assistant. Lafuente agreed with Beruete and Allende-Salazar (1943, no. 26; 1944, no. 31). Trapier held it to be an original portrait by Velázquez, the "most amazing portion" of which "is the powerful head" (1944, pp. 85, 97, 102 and 105). After the painting had been cleaned and restored, she acknowledged that the model's head was greatly damaged (1960, vol. I, pp. 320–2). Yet the setting of the figure in aerial perspective, the fluid modelling of the sitter's bust, and what remained of the original warm flesh tones still made the attribution to Velázquez acceptable (L-R 1963, no. 507). With the passing of time the restorer's work has begun to tell. The condition of the painting and the lack of documentary data bearing on its commission, execution or early provenance made its attribution to Velázquez less than conclusive.[1]

See volume I, p. 57.

Carmen Garrido Pérez, who has studied this work in the laboratory, considers that this version comes from Velázquez' workshop, but its deplorable condition makes a definitive judgment difficult (1992, pp. 156–65). (ed. note)

References: C no 171 · M no 318 · L-R 1963 no 507 · B no 32 · G no 41 · Madrid 1990, p. 126

Provenienz: Madrid, Sammlung Altamira (aufgelöst 1827)? · London, Colonel Hugh Baillie (um 1824–1858) · Lancashire, Charles Scarisbrick (bis 1861) · London, Dorchester House, Captain R. S. Holford; Sir G. L. Holford · London, Duveen Bros · New York, Mrs. Collis P. Huntington (1909)
New York, The Hispanic Society of America (seit 1910) – Inv. A 104

Trapier entzifferte eine Inschrift im unteren Teil des Bildes – »Año 1625« – als mögliches Entstehungsdatum des Gemäldes (1944, IV, S. 40). Wie bereits an anderer Stelle bemerkt wurde, handelt es sich bei dieser, übrigens nicht vollständig lesbaren Inschrift eher um eine ehemalige Inventarnummer (1968, S. 43, Anm. 1). Eine weitere Inschrift in der linken unteren Ecke, die ebenfalls nicht von Velázquez selbst stammte, lautet: *el Conde Duque.*

Olivares' Gesicht wirkt kantiger als in den anderen von Velázquez ausgeführten Porträts. Er trägt das Grüne Kreuz des Ordens von Alcántara, das ihm 1624 verliehen wurde.

Beruete bezog sich auf den »schlechten Konservierungszustand« dieses Bildes, das er gleichzeitig für ein »authentisches« Werk von Velázquez hielt ([1898], 1906, S. 69), eine Ansicht, die letztlich auch Allende-Salazar teilte (1925, S. 29, 274). Mayer vermutete, Velázquez habe das Gemälde zusammen mit einem Gehilfen seiner Werkstatt ausgeführt. Lafuente stimmte Beruete und Allende-Salazar zu (1943, Nr. 26; 1944, Nr. 31). Trapier unterstützte die Ansicht, daß es sich um ein Originalporträt von Velázquez handele, dessen »erstaunlichstes Teilstück« das »machtvolle Haupt« sei (1944, S. 85, 97, 102 und 105). Unterdessen gestand sie nach der vollzogenen Reinigung und Restaurierung des Gemäldes ein, daß der Kopf des Modells stark beschädigt war (1960, I, S. 320–322). Die perspektivische Präsentation der Figur, die flüssige Modellierung der Büste des Duque und das, was von der ursprünglichen Wärme in der Wiedergabe der Hautpartien noch erhalten ist, erlauben eine akzeptable Zuschreibung an Velázquez (L-R 1963, Nr. 507). Die vergangenen Jahre haben die Arbeit des Restaurators spürbar gemacht. Der Zustand dieses Gemäldes und der Mangel an dokumentierten Informationen über seine Auftragserteilung, seine Ausführung oder seine erste Provenienz machen eine Zuordnung zum Werk von Velázquez problematisch.[1]

Siehe Band I, S. 57.

Carmen Garrido Pérez gelangte nach ihrer bildtechnischen Untersuchung zu der Einschätzung,

1 Une autre version de ce portrait (205,5 x 111 cm), qui se trouve actuellement à Madrid dans la collection Varez Fisa (L-R 1963, n° 508), a quelquefois été attribuée soit à Velázquez, soit à son atelier. Lorsqu'elle fut présentée à Londres, en 1976, à l'exposition *The Golden Age of Spanish Painting*, son attribution à Velázquez apparut moins convaincante que jamais. Voir la critique de l'exposition par E. Harris (*The Burlington Magazine*, février 1976, p. 115).

1 Another version of this portrait (205.5 x 111 cm), now in the Madrid Varez Fisa collection (L-R 1963, no. 508), has sometimes been attributed to either Velázquez or his workshop. Its attribution to Velázquez has become more unconvincing than ever as it was noted at the time of the exhibition *The Golden Age of Spanish Painting*, held at the London Royal Academy of Arts in 1976 in which it was included. (See Enriqueta Harris, *The Burlington Magazine*, February 1976, p. 115.)

daß diese Version aus der Werkstatt des Velázquez stammen könnte, doch der beklagenswerte Zustand des Gemäldes erschwert eine abschließende Beurteilung (1992, S. 156–165). (Anm. d. Red.)

1 Eine andere Version dieses Porträts (205,5 x 111 cm), die sich derzeit in Madrid in der Sammlung Varez Fisa befindet (L-R 1963, Nr. 508) wurde zuweilen entweder Velázquez oder seiner Werkstatt zugeschrieben. Als dieses Gemälde 1976 in London bei der Ausstellung *The Golden Age of Spanish Painting* gezeigt wurde, schien seine Zuschreibung an Velázquez weniger überzeugend denn je. Siehe die Ausstellungskritik von E. Harris (*The Burlington Magazine*, Februar 1976, S. 115).

33

Tête de cerf, *1626–1627*
Head of a Stag
Hirschkopf

58 x 44.5 cm

Provenance: Madrid, Marqués de Casa-Torres (1910–1954) ; offert au Prado par ses héritiers
Madrid, Museo del Prado (depuis 1984)
– Inv. 3253

Provenance: Madrid, Marqués de Casa-Torres (1910–1954); his heirs present it to the Prado
Madrid, Museo del Prado (since 1984)
– Inv. 3253

Provenienz: Madrid, Marqués de Casa-Torres (1910–1954); Geschenk der Erben an den Prado
Madrid, Museo del Prado (seit 1984)
– Inv. 3253

References: M no 147 • L-R 1963 no 150 • B no 58 • G no 54 • Madrid 1990, no 46 • G P pp. 150–155

Réduit, notamment en haut et sur les côtés. Restaurations visibles à l'œil nu de-ci de-là, notamment sur le fond. Assez assombri.

L'inventaire de l'Alcázar de Madrid, daté du 17 mars 1637, comprend « une autre toile, à l'huile, des bois d'un cerf, qui fut peinte par Diego Velázquez, avec une étiquette disant 'Tué par le roi, notre seigneur Philippe IV, en l'an 1626' ».

L'inventaire de 1686 de ce même palais répertorie, parmi les tableaux du *« Pasadizo de la Encarnación »*, « une peinture sans cadre représentant une tête de cerf avec ses bois, original de la main de Velázquez », mesurant approximativement 104 cm. L'inventaire de 1700 de l'Alcázar reprend, sous le n° 709, cette même entrée, mot pour mot, ajoutant que ce tableau n'a pas été évalué en raison de sa mauvaise condition. En réalité, les tableaux inventoriés au *« Pasadizo de la Encarnación »*, en 1686 comme en 1700, étaient considérés comme de valeur faible ou nulle en raison soit de leur mauvaise condition, soit de leur manque de valeur intrinsèque, ou pour ces deux causes réunies. L'inventaire dressé en 1735 des tableaux rescapés de l'incendie qui ravagea l'Alcázar la veille de Noël de l'année précédente comprenait, sous le n° 664 : « un tableau d'une tête de cerf par Diego Velázquez », mesurant

Cut down, notably at the top and on the sides. Restorations are noticeable to the naked eye here and there, particularly in the background. It is somewhat darkened.

The inventory of the Madrid Alcázar dated 17 March 1637 includes "another canvas, in oils, of a stag antlers, which was painted by Diego Velázquez, with a label which says: 'Killed by the King, our lord Philip IV in the year 1626'".

The inventory of the year 1686 of the same royal palace listed among the paintings in the "*Pasadizo de la Encarnación*": "A painting representing a stag's head and antlers, original by Velázquez' hand", measuring approximately 104 cm square.

The 1700 inventory of the Alcázar repeated, under no. 709, the same entry word for word, adding that the painting had not been appraised because of its damaged condition. Indeed, the paintings inventoried at the "*Pasadizo de la Encarnación*" in both 1686 and 1700 were regarded as of little or no value on account of either their damaged condition or their intrinsic worthlessness, or both.

The 1735 inventory of the paintings salvaged from the fire that gutted the Alcázar on Christmas Eve of the preceding year listed under no. 664: "Another picture of a stag's head by Diego Velázquez" measuring

Das Gemälde wurde oben und an den Seiten beschnitten. Die Restaurierungen sind teilweise mit bloßem Auge erkennbar, besonders im Hintergrund. Das Bild ist ziemlich nachgedunkelt.

Im Inventar vom 17. März 1637 des Madrider Alcázar ist »eine weitere Leinwand in Öl, ein von Diego Velázquez gemaltes Hirschgeweih mit der Beschriftung ›Erlegt durch den König, unseren Herrscher Philipp IV., im Jahr 1626‹« verzeichnet.

Im Inventar von 1686 desselben Palastes ist unter den Gemälden der *»Pasadizo de la Encarnación«* »ein ungerahmtes Gemälde mit der Darstellung eines Hirschkopfes mit Geweih, im Original aus der Hand von Velázquez«, das ungefähr 104 cm mißt, aufgelistet. Das Inventar von 1700 des Alcázar wiederholt unter Nr. 709 wortwörtlich die gleiche Eintragung mit dem Zusatz, dieses Gemälde sei wegen seines schlechten Zustandes nicht geschätzt worden. In Wahrheit wurden die in der *»Pasadizo de la Encarnación«* zwischen 1686 und 1700 inventarisierten Gemälde als wertlos oder von geringem Wert beurteilt, und zwar entweder aufgrund ihres mangelhaften Zustandes oder wegen fehlender eigentlicher Bedeutung oder wegen beidem. Das 1735 erstellte Inventar der Gemälde, die vor dem Brand vom Weih-

approximativement 112 cm de hauteur et 125 cm de largeur.

En 1747, après la mort de Philippe V (1683–1746), un autre inventaire des tableaux rescapés de l'incendie de 1734 fut dressé, distinguant les œuvres figurant dans les collections royales en 1700, date de son accession au trône d'Espagne, de celles qu'il acquit par la suite. Parmi les premières se trouvait *Deux bois d'un cerf*, sans nom de peintre, mesurant approximativement 125 cm, « enroulé » ; estimé 100 *reales*, évaluation la plus basse de cet inventaire[1].

Il est évident que les inventaires de 1686 et de 1700 se rapportent à la même *Tête de cerf* de Velázquez, et que ce tableau était sérieusement endommagé en 1700. Etant donné qu'aucune autre œuvre sur ce même sujet, de la main de Velázquez, n'avait à aucune autre date été inventoriée à l'Alcázar de Madrid, il doit s'agir également de celle qui échappa à l'incendie de 1734, en dépit de la différence des mesures relevées.

Si le tableau *Deux bois d'un cerf* inventorié en 1747 sans nom d'auteur était une œuvre différente, l'on doit admettre que la *Tête de cerf* de Velázquez aurait disparu des collections royales espagnoles après 1735. Si l'entrée de l'inventaire de 1747 correspondait bien à l'œuvre de Velázquez, il se serait agi de sa dernière mention dans les inventaires royaux madrilènes[2]. Ainsi, le tableau endommagé, et ayant subi des réductions, qui nous intéresse pourrait être celui qui se trouvait au XVII[e] siècle à l'Alcázar de Madrid.

Voir tome I, p. *20*.

approximately 112 cm in height and 125 cm in width.

In 1747, after the death of Philip V (1683–1746), another inventory of the paintings rescued from the 1734 fire was compiled, distinguishing those which were in the royal collection in 1700, when he became King of Spain from those which he acquired later. Among the first were *Two Antlers of a Stag*, with no artist's name, measuring approximately 125 cm square), rolled up; and the value placed on it was only 100 *reales*, the lowest estimate in the inventory.[1]

It is plain that the 1686 and 1700 inventories refer to the same *Head of a Stag* by Velázquez and that this painting was seriously damaged by 1700. Since no other painting of the same subject by Velázquez' hand had at any other date been inventoried at the Madrid Alcázar, it must also be the one rescued from the 1734 fire, in spite of the differences in the recorded sizes.

If the *Two Antlers of a Stag* inventoried in 1747 with no painter's name was a different work, it must be assumed that Velázquez' *Head of a Stag* had been mislaid after 1735 and that it eventually disappeared from the Spanish royal collections. If the 1747 inventory entry corresponded to Velázquez' work, that would have been its last mention in the Madrid royal inventories.[2] Thus, the cut-down painting we are concerned with might be the one which in the 17th-century was at the Madrid Alcázar.

See volume I, p. *20*.

nachtsfest des Vorjahres gerettet werden konnten, enthielt unter Nr. 664: »das Gemälde eines Hirschkopfes von Diego Velázquez«, mit den ungefähren Maßen von 112 cm Höhe und 125 cm Breite.

Im Jahr 1747, nach dem Tod Philipps V. (1683–1746), wurde ein weiteres Inventar mit den vor dem Brand von 1734 geretteten Gemälden erstellt, in dem die schon 1700 – dem Jahr der Thronbesteigung des spanischen Herrschers – in den königlichen Sammlungen vorhandenen Werke von den Erwerbungen der späteren Jahre unterschieden wurden. Unter den ersten befand sich das Bild *Zwei Hirschgeweihe* ohne Angabe des Malers, ungefähr 125 cm groß, »zusammengerollt«; geschätzt auf 100 *reales*, die niedrigste Bewertung dieses Inventars.[1]

Offenbar beziehen sich die Inventare von 1686 und 1700 auf denselben *Hirschkopf* von Velázquez, der im Jahr 1700 zweifellos schwer beschädigt war. Da man davon ausgehen kann, daß kein anderes Bild mit demselben Sujet aus der Hand von Velázquez zu irgendeiner Zeit im Inventar des Madrider Alcázar verzeichnet war, muß es sich auch hier um dasjenige handeln, das dem Brand von 1734 entging, obwohl die angegebenen Maße abweichen.

Wenn das Gemälde *Zwei Hirschgeweihe*, das im Jahr 1747 ohne Nennung des Malernamens inventarisiert wurde, ein anderes Werk war, so muß man wohl einräumen, daß der *Hirschkopf* von Velázquez nach 1735 aus den königlichen spanischen Sammlungen verschwunden war. Wenn der Eintrag des Inventars von 1747 sich allerdings auf ein Gemälde von Velázquez bezog, wäre dies die letzte Erwähnung innerhalb der königlichen Inventare von Madrid gewesen.[2] Demnach könnte das beschnittene, für uns interessante Bild dasjenige sein, das sich im 17. Jahrhundert im Madrider Alcázar befand.

Siehe Band I, S. *20*.

1 Deux inventaires des peintures ayant échappé à l'incendie de 1734 furent dressés en 1747, tous deux avec la même numérotations, bien qu'un seul d'entre eux distingue les tableaux dont Philippe V hérita en 1700 de ceux qu'il acquit ultérieurement. Dans ces deux inventaires, le tableau *Deux bois d'un cerf* fut décrit exactement dans les mêmes termes, avec les mêmes dimensions, la même estimation et la même mention « enroulé ».

2 Dans le Palais royal de Riofrío, près de Ségovie, se trouve un tableau, *Trophées de chasse*, représentant un hibou aux ailes déployées, et les têtes d'un cerf, d'un sanglier, d'un ours, d'un loup et d'un renard (hauteur 146,5 cm ; largeur 125 cm). Il fut acquis en 1845 par le marquis de Salamanca, à qui Isabelle II d'Espagne l'acheta, en même temps que d'autres tableaux plus petits, pour le Palais royal, sans prétentions, de Riofrío, où il fut inventorié en 1886 sous le n° 563, comme l'œuvre d'un peintre « anonyme », ses dimensions alors consignées étant de 135 cm de hauteur et 164 cm de largeur. Diego Angulo Íñiguez a suggéré que la majeure partie de ce tableau, auquel des bandes ont été ajoutées en haut et sur les deux côtés, est la *Tête de cerf* de Velázquez, rescapée de l'incendie de 1734, cette majeure partie ayant 107 cm de hauteur et 125 cm de largeur (1967, IV, n° 12, p. 13–25). A nos yeux, la maladresse d'exécution de cette œuvre n'évoque ni la main de Velázquez, ni son époque.

1 Two inventories of the paintings rescued from the 1734 fire were compiled in 1747, both with the same numeration, though only one of them distinguishes the paintings inherited in 1700 by Philip V from those later acquired by him. In both inventories the painting of *Two Antlers of a Stag* was described in exactly the same terms, as one of the same size, with the same valuation and as rolled up.

2 In the royal palace of Riofrío, near Segovia, Spain, there is a painting, *Trophies of the chase*, representing an owl with widespread wings and the heads of a stag, a boar, a bear, a wolf and a fox (height 146.5 cm; width 125 cm). It was acquired by the Marquis of Salamanca in 1845, before Isabel II of Spain bought it, together with other lesser paintings for the unpretentious royal palace at Riofrío, where in 1886 it was inventoried, under no. 563, as by an "anonymous" painter; its size was then recorded as 135 cm high and 164 cm wide. Diego Angulo Íñiguez has suggested that the major part of this painting, which has strips added at the top and both sides, is Velázquez' *Head of a Stag*, salvaged from the 1734 fire; this major part is 107 cm high by 125 cm wide (1967, IV, no. 12, pp. 13–25). Indeed, to my mind, the execution of this painting recalls neither Velázquez' hand nor his time.

1 Zwei Inventare der vor dem Brand von 1734 geretteten Gemälde wurden 1747 erstellt, beide mit den gleichen Numerierungen, obwohl nur eines von beiden zwischen den von Philipp V. im Jahr 1700 geerbten und den von ihm später erworbenen Bildern unterschied. In beiden Inventaren wird das Gemälde *Zwei Hirschgeweihe* mit denselben Worten beschrieben, die Maße und sein Wert sind identisch angegeben und auch die Ergänzung »zusammengerollt« findet sich in beiden.

2 Im Königspalast von Riofrío (nahe dem spanischen Segovia) befindet sich ein Gemälde mit dem Titel *Jagdtrophäen*, das eine Eule mit gerupften Schwingen sowie die Köpfe eines Hirschs, eines Wildschweins, eines Bären, eines Wolfs und eines Fuchses zeigt (Höhe 146,5 cm, Breite 125 cm). Es wurde im Jahr 1845 von dem Marquis von Salamanca erworben, dem es Isabella II. von Spanien zusammen mit einigen kleineren Gemälden für den Königspalast von Riofrío abkaufte, wo es 1886 unter Nr. 563 als Werk eines »anonymen« Malers aufgenommen wurde. Die Maße wurden damals mit 135 cm Höhe und 164 cm Breite erfaßt. Diego Angulo Íñiguez legte nahe, daß der größte Teil des Bildes einschließlich seiner Ergänzungen oben und an den Seiten der *Hirschkopf* von Velázquez sei, der vor dem Brand von 1734 gerettet worden war, wobei der Hauptteil 107 cm in der Höhe und 125 cm in der Breite maß (1967, IV, Nr. 12, S. 13–25). Meiner Ansicht nach rechtfertigt die ungeschickte Ausführung des Werkes weder eine Zuschreibung an Velázquez noch eine Entstehung in seiner Epoche.

Portrait d'homme, *1626–1628 (?)*

Portrait of a Man

Porträt eines Mannes

104 x 79 cm

Provenance: Milan, Art Market • Florence, collection Contini-Bonacossi • New York, Art market (années 1960)
Princeton (New Jersey), collection particulière

A subi des frottements et des restaurations. Réduit d'un portrait en pied à une figure de trois quarts – ce qui accentue davantage la corpulence du modèle.

Allende-Salazar (1925, p. 35, 36, 275) l'a publié comme « une œuvre très caractéristique » de Velázquez, datant de 1627–1628. Hermann Voss a suggéré qu'il pourrait s'agir d'une œuvre du peintre italien Carlo Ceressa, 1609–1679 (1932, p. 38–56). Mayer a soutenu qu'elle avait été peinte par Velázquez, peut-être en 1630, au commencement de son premier séjour en Italie. En 1944, Lafuente a estimé que ce tableau ne devrait pas être exclu du catalogue de l'œuvre de Velázquez et l'a répertorié sous le n° 39, comme ayant été exécuté vers 1629. Sánchez Cantón pense qu'il est de Velázquez (1944, p. 136).

Le rendu des mains du modèle rappelle le portrait de l'infant don Carlos, des environs de 1628 (n° 37). L'attribution à Velázquez demeure problématique en raison de la condition du tableau et du manque d'informations le concernant. Un nettoyage ou un examen aux rayons X pourrait aider à parvenir à une conclusion plus solide.

Provenance: Milan, Art market • Florence, Contini-Bonacossi Collection • New York, Art market (1960s)
Princeton (New Jersey), private collection

Rubbed and restored. Seems to have been cut down from full- to three-quarter length – which overemphasizes the sitter's girth.

Allende-Salazar (1925, pp. 35, 36, 275) published it as "a very characteristic work" painted by Velázquez in 1627–8. Hermann Voss indicated the possibility that it may be a work by the Italian painter Carlo Ceressa (1609–79, 1932, pp. 38–56). Mayer held this portrait to have been painted by Velázquez, possibly in 1630 during the early part of his first Italian journey. In 1944 Lafuente regarded it as one that should not be excluded from the catalogue of Velázquez' œuvre, and listed it, under no. 39, as painted about 1629. F.J. Sánchez Cantón believed that it is a work by Velázquez (1944, p. 136).

The hands of the sitter, which are well-modelled, recall the portrait of the Infante Don Carlos, of about 1628 (no. 37). Attribution to Velázquez is problematical because of the condition of the painting and the lack of information on it. Cleaning or X-ray examination may help to reach at a firmer conclusion.

References: M no 393 • L-R 1963 no 557 • B no 147 • G no 49

Provenienz: Mailand, Kunstmarkt • Florenz, Sammlung Contini-Bonacossi • New York, Kunstmarkt (1960er Jahre)
Princeton (New Jersey), Privatbesitz

Das Gemälde hat unter Abrieb und Restaurierungen gelitten. Es handelt sich um eine Verkleinerung eines Ganzfigurenporträts in ein Kniestück, das die Leibesfülle des Modells noch unterstreicht.

Allende-Salazar (1925, S. 35, 36 und 275) veröffentlichte es als »ein sehr charakteristisches Werk von Velázquez« und datierte es auf 1627–1628. Hermann Voss regte an, es könne sich um ein Werk des italienischen Malers Carlo Ceressa (1609–1679) handeln (1932, S. 38–56). Mayer unterstützte die Ansicht, es sei von Velázquez gemalt worden, vielleicht 1630 zu Beginn seines ersten Italienaufenthalts. 1944 vertrat Lafuente die Ansicht, dieses Gemälde dürfe nicht aus dem Werkverzeichnis von Velázquez verschwinden und katalogisierte es unter Nr. 39 als um 1629 entstanden. Sánchez Cantón hielt es für ein Werk von Velázquez (1944, S. 136).

Die Hände des Modells erinnern an das Porträt des Infanten Don Carlos von etwa 1628 (Nr. 37). Die Zuschreibung an Velázquez bleibt problematisch wegen des Erhaltungszustandes des Gemäldes und des Informationsmangels. Eine Reinigung oder eine bildtechnische Untersuchung könnte zu einem zuverlässiger begründeten Urteil führen.

Le Christ et l'âme chrétienne, *1626–1628*

Christ and the Christian Soul

Christus und die christliche Seele

165.1 x 206.4 cm

Provenance: Madrid, acheté en 1858 par le diplomate britannique John Savile Lumley (par la suite baron Savile) qui en fit don à la National Gallery en 1883 • Londres, National Gallery (depuis 1883)
Londres, The Trustees of the National Gallery – Inv. 1148

Le fond est râpé et a subi des pertes de peinture en de nombreux endroits. Les figures du Christ et de l'ange ont également été endommagées, mais seulement jusqu'à un certain point. Nettoyé et restauré en 1962.

Un dessin au fusain sur papier jaunâtre, censé être une étude pour la figure de l'ange, a disparu en 1936 à la suite du bombardement qui, au cours de la guerre civile espagnole, a détruit les bâtiments de l'Institut Jovellanos de Gijón, où il se trouvait depuis 1812. Voir L-R 1963, n° 631. Ce dessin (21 x 11 cm) portait une inscription à l'encre : *Velázquez* ; la figure de l'ange présentait des différences notables d'avec celui du tableau. José Moreno Villa, qui put examiner personnellement ce dessin, écrivit que son attribution à Velázquez pouvait être raisonnablement acceptée (*Dibujos del Instituto de Gijón*, Madrid, 1926, p. 44).

Voir tome I, p. 69, 77 et *63*.

Provenance: Madrid, bought in 1858 by the British diplomat John Savile Lumley (later Baron Savile), who presented it to the National Gallery in 1883 • London, National Gallery (since 1883)
London, The Trustees of the National Gallery – Inv. 1148

The background has suffered from wearing as well as from paint losses at many spots. The figures of Christ and the angel have been likewise damaged though not to any great extent. Cleaned and restored in 1962.

A charcoal drawing on yellowish paper, supposed to be a study for the figure of the angel, was lost in 1936 as a result of the bombing which in the course of the Spanish Civil War destroyed the building of the Instituto Jovellanos at Gijón, where it had been since 1812. See L-R 1963, no. 631. The drawing (21 x 11 cm) was inscribed in ink: *Velázquez*; the figure of the angel differed noticeably from that in the painting. José Moreno Villa, who studied the drawing directly, wrote that its attribution to Velázquez could reasonably be accepted (*Dibujos del Instituto de Gijón*, Madrid, 1926, p. 44).

See volume I, pp. 69, 77 and *63*.

Provenienz: Madrid, 1858 vom britischen Diplomaten John Savile Lumley (später Baron Savile) erworben, der es 1883 der National Gallery schenkte • London, National Gallery (seit 1883)
London, The Trustees of the National Gallery – Inv. 1148

Der Hintergrund hat unter Abrieb und an zahlreichen Stellen unter Farbverlust gelitten. Die Christus- und Engelsfigur sind ebenfalls beschädigt, allerdings weniger gravierend. Das Gemälde wurde 1962 gereinigt und restauriert.

Eine Kohlezeichnung auf gelblichem Papier, die als Studie für die Figur des Engels gilt, verschwand 1936 nach einem Bombenangriff während des Spanischen Bürgerkriegs, bei dem die Gebäude des Instituto Jovellanos von Gijón zerstört wurden. An diesem Ort hatte sich die Zeichnung seit 1812 befunden. Siehe L-R 1963, Nr. 631. Diese Zeichnung (21 x 11 cm) trug eine Inschrift in Tinte: *Velázquez*. Der Engel unterscheidet sich merklich von dem auf dem Gemälde dargestellten. José Moreno Villa, der die Zeichnung persönlich untersuchen konnte, hielt die Zuschreibung an Velázquez für durchaus akzeptabel (*Dibujos del Instituto de Gijón*, Madrid 1926, S. 44).

Siehe Band I, S. 69, 77 und *63*.

Esquisse supposée de l'ange pour *Le Christ et l'âme chrétienne,* dessin au fusain sur papier ; détruit en 1936.

Supposed study for the angel in *Christ and the Christian Soul,* charcoal drawing on paper; destroyed in 1936.

Gilt als Studie für den Engel in *Christus und die christliche Seele,* Kohlezeichnung auf Papier; 1936 zerstört.

Portrait en pied de Philippe IV
Exécuté en 1623, repris en 1628

Philip IV, Standing

Philipp IV.

198 x 101.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1701, 1716, juillet 1789, septembre 1789 et 1794) • Madrid, Palacio Real (prêté par le Palacio Real del Buen Retiro, 1791–1816) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1827)
– Inv. 1182

Réduit sur le côté droit. Nettoyé superficiellement en 1974.

Il a toujours été évident, à l'œil nu, que la figure du roi originellement peinte par Velázquez sur ce tableau avait subi de substantiels changements, considérés comme des repentirs. Des radiographies effectuées en 1960 révèlent qu'il se trouve en réalité deux portraits du roi sur cette toile, le plus ancien caché par second (p. 87), et qu'ils diffèrent sur presque tous les points essentiels.

L'image la plus ancienne doit être le portrait de Philippe IV que, selon Pacheco, Velázquez termina le 30 août 1623 ([1649], 1956, I, p. 156). Comme le montrent les radiographies, le modèle était représenté avec un visage assez flasque, un menton arrondi et un cou très court ; quant à sa pose, elle était presque identique à celle du portrait exécuté par Velázquez – mais non d'après nature – vers décembre 1624 (n° **29**).

Velázquez lui-même effaça d'une couche de peinture le premier portrait du roi qui, les radiographies le prouvent, avait été quelque peu endommagé. Dans le portrait qu'il lui substitua, le visage de Philippe IV n'a rien de flasque, son menton est pointu plutôt que rond et le cou, loin d'être court, est élancé : les favoris ont été allégés. Le col blanc, plat et empesé, a été légèrement élargi, mais moins que dans les portraits de 1623 ou de 1624 (n^{os} **28** et **29**).

Velázquez a modifié la pose du roi, notamment la position des mains et des pieds ; le costume a également subi des changements sensibles, y compris la cape, dont le volume est resserré dans le portrait repris.

La fluidité de la touche et les subtiles combinaisons de l'ombre et de la lumière donnent à penser que Velázquez a repris ce premier portrait vers 1628.

Dans l'inventaire de 1701 du palais du Buen Retiro, où il formait le pendant du portrait de la reine Elisabeth (n° **53**), il était décrit en ces termes : « Portrait de notre seigneur Philippe IV jeune, de la main de Velázquez dans sa première manière, approximativement 209 x 112 cm. » Cette description fut répétée dans les mêmes termes, dans l'inventaire de 1716 du même palais, sous le n° 670, et il formait toujours le

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701, 1716, July 1789, September 1789 and 1794) • Madrid, Palacio Real (on loan from the Palacio Real del Buen Retiro, 1791–1816) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (since 1827)
– Inv. 1182

Cut down on the right side. Superficially cleaned in 1974.

It has always been noticeable to the naked eye that the figure of the King originally painted by Velázquez on this canvas had undergone substantial changes, which were regarded as *pentimenti*. Radiographs made in 1960 revealed that there are in fact two likenesses of the King on this canvas, the earlier one lying under the other (p. 87), and that they differ in nearly every essential point.

The earlier image must be the portrait of Philip IV which, according to Pacheco, Velázquez completed on 30 August 1623 ([1649], 1956, vol. I, p. 156). As the radiographs show, the sitter was depicted with a somewhat flabby face, roundish at the chin, and a very short neck; as for his pose, it was almost identical with that in the portrait painted by Velázquez, though not from life, by December 1624 (no. **29**).

Velázquez himself painted out that first portrait of the King, which as the radiographs show had been somewhat damaged. In the likeness that he substituted, Philip IV's face is not at all flabby, his chin is pointed rather than roundish, and his neck not short but elongated. The sideburns have been altered; the somewhat bulbous tip of the nose has remained unchanged. The flat stiff white collar has been widened a bit, not as much as in the portraits of 1623 or 1624 (nos. **28** and **29**).

Velázquez modified markedly the pose of the King, particularly the position of hands and feet; the costume also underwent notable changes, including the cape which is gathered more closely in the redone portrait.

The fluid brushwork and subtle intermingling of light and shade suggest that Velázquez reworked the early portrait into the new one about 1628.

It was described as follows in the 1701 inventory of the Buen Retiro Palace, where it was paired with the portrait of Queen Isabel (no. **53**): "Portrait of our Lord, Philip IV, young, by the hand of Velázquez in his first manner", approximately 209 x 112 cm. This description was repeated in the same terms, under no. 670, in the 1716 inventory of the

References: C no 105 • M no 205 • L-R 1963 no 241 • B no 38 • G no 39 • Madrid 1990, no 18 • G P pp. 118–125

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701, 1716, Juli 1789, September 1789 und 1794) • Madrid, Palacio Real (Leihgabe des Palacio Real del Buen Retiro, 1791–1816) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (seit 1827)
– Inv. 1182

Das Gemälde wurde an der rechten Seite beschnitten und 1974 oberflächlich gereinigt.

Sogar bei Betrachtung mit bloßem Auge war immer sichtbar, daß die in diesem Bild von Velázquez gemalte Figur des Königs wesentliche Veränderungen erfahren hat, die als Pentimenti gedeutet wurden. Die Röntgenaufnahmen von 1960 offenbarten in der Tat zwei Porträts des Königs auf dieser Leinwand, ein älteres unter dem jüngeren (S. 87), die sich in fast allen wesentlichen Punkten unterscheiden.

Das ältere Bild muß das Porträt Philipps IV. sein, das Velázquez laut Pacheco am 30. August 1623 beendete ([1649], 1956, I, S. 156). Wie die Radiographien zeigen, war das Modell mit schlaffen Gesichtszügen, rundem Kinn und kurzem Hals dargestellt. Seine Körperhaltung entsprach derjenigen in Velázquez' Porträt vom Dezember 1624, das nicht nach dem Modell gemalt worden war (Nr. **29**).

Velázquez selbst übermalte das erste Porträt des Königs, das, wie die Röntgenaufnahmen belegen, ein wenig beschädigt gewesen war. In dem Bildnis, das die ältere Abbildung ersetzte, zeigt das Gesicht Philipps IV. keine schlaffen Züge, sein Kinn ist eher spitz als rund und der Hals nicht im entferntesten kurz zu nennen, sondern geradezu lang und schlank. Sein Backenbart wurde verlängert. Der flache, gestärkte weiße Kragen ist leicht vergrößert, jedoch geringfügiger als in den Porträts von 1623 und 1624 (Nr. **28** und **29**).

Velázquez änderte die Haltung des Königs, insbesondere die Position der Hände und Füße. Auch die Bekleidung wurde spürbaren Veränderungen unterworfen, wie der Umhang, der in dem übermalten Porträt enger anliegt.

Der flüssige Pinselstrich und die subtile Vermischung von Licht und Schatten legen nahe, daß Velázquez das erste Porträt um 1628 übermalte.

Im Inventar von 1701 des Buen Retiro, wo es das Pendant zum Porträt von Isabella von Bourbon (Nr. **53**) bildete, wurde es mit folgenden Worten beschrieben: »Porträt unseres Herrschers Philipp IV. als junger Mann, aus der Hand von Velázquez in seinem ersten Stil, ungefähr 209 x 112 cm.« Diese Beschreibung wurde unter Nr. 670 im Inventar von 1716

pendant du portrait en pied de la reine Elisabeth mentionné plus haut. L'inventaire du palais du Buen Retiro, dressé en 1747, ne répertoriait pas ce portrait, soit par suite d'un oubli, soit parce qu'il se trouvait ailleurs (voir toutefois le n° 37). Dans l'inventaire de ce palais, qui fut commencé le 19 juillet 1789 et demeura inachevé, le portrait était décrit, sous le n° 188, comme étant de Velázquez « dans sa seconde manière ».

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'Anthony Raphael Mengs, dont les théories artistiques eurent une profonde influence en Espagne des années 1760 jusqu'au début du XIX[e] siècle, distinguait trois styles dans la peinture de Velázquez. *Le Marchand d'eau* (n° **16**) était l'exemple du premier ; le deuxième était représenté par *Bacchus* et, mieux encore, par *La Forge de Vulcain* (n[os] **41** et **44**) ; c'est *La Légende d'Arachné* (n° **107**) qui illustrait le troisième et dernier style du maître. Les théories de Mengs sur les styles de Velázquez étaient contenues dans une lettre adressée à Antonio Ponz, qui la publia dans le vol. VI de son *Viaje de España* en 1776 (p. 574 de l'édition de 1947). Mariano Salvador Maella (1739–1819), ancien protégé de Mengs, dressa l'inventaire de juillet 1789 ; il est possible qu'à la lumière des théories de Mengs il ait pensé que le portrait de Philippe IV se rapprochait plus de *La Forge de Vulcain* que du *Marchand d'eau* et doive en conséquence être classé dans la deuxième manière de Velázquez.

Il se peut également qu'en 1789, l'image de Philippe IV que Velázquez avait peinte sur sa toile en 1623 – et qu'il avait reprise environ cinq ans plus tard – ait commencé à transparaître, ce qui aurait conduit à conclure que l'image pleinement visible, visée par l'inventaire, correspondait à une manière ultérieure de Velázquez, en l'espèce la deuxième.

Un nouvel inventaire fut dressé par le conservateur du palais du Buen Retiro, Pedro Gil de Bernabé, qui le termina le 7 septembre 1789. Le *Philippe IV* de Velázquez fut, une fois encore, décrit sous le n° 188 et dans les termes utilisés par Maella. Une note en marge, rédigée ultérieurement, précisait que ce portrait avait été transporté dans les bureaux du secrétaire d'Etat au Palais royal de Madrid, conformément à un ordre du 3 avril 1791.

L'inventaire de 1794 du Buen Retiro comprenait une évaluation de tous les tableaux, y compris de ceux se trouvant depuis 1791 dans les bureaux du secrétaire d'Etat, au Palais royal de Madrid. L'entrée consacrée au portait du roi était ainsi rédigée : « 188. – un autre tableau du même [Velázquez] dans sa deuxième manière, portrait de notre seigneur Philippe IV », approximativement 209 x 111 cm ; il était estimé 2 000 *reales*. L'inventaire de 1814 le signalait toujours dans les bureaux du secrétaire d'Etat, donnant des dimensions approximatives de 209 x 104 cm.

Voir tome I, p. 56, 57, 59, 91, 102, 106 et *52, 53*.

same palace, where it still was paired with the mentioned full-length portrait of Queen Isabel. The 1747 inventory of the Buen Retiro Palace did not describe this portrait, either due to oversight or because it was elsewhere (see no. 37). In the inventory of the Buen Retiro Palace, begun on 19 July 1789 and left unfinished, for which a new numeration was adopted, the portrait was described, under no. 188, as by Velázquez "in his second manner".

It may be helpful to recall that Anthony Raphael Mengs, whose views on art carried great weight in Spain from the 1760s to the close of the century, distinguished three styles in Velázquez' painting. The first was exemplified by *The Waterseller* (no. **16**); the second was represented by *Bacchus* and, more fully, by *The Forge of Vulcan* (nos. **41** and **44**), and *The Fable of Arachne* (no. **107**) illustrated the master's third and final style. Meng's views on Velázquez' styles were embodied in a letter addressed to Don Antonio Ponz, who published it in vol. VI of his *Viaje de España* in 1776 (p. 574 of the 1947 edition). Mariano Salvador Maella (1739–1819), a former protégé of Mengs, was in charge of drawing up the July 1789 inventory; he might have thought, in the light of Meng's ideas, that the portrait of Philip IV came closer to *The Forge of Vulcan* than to *The Waterseller*, and that it should consequently be ascribed to Velázquez' second manner.

It might also be that by 1789 the image of Philip IV which Velázquez had painted on this canvas in 1623 – and which about five years later he painted out – was already showing through, and that this led to the conclusion that the one fully visible image, with which the inventory was concerned, corresponded to a later Velázquez' manner, that is, his second.

A new inventory was drawn up by the keeper of the Buen Retiro Palace, Don Pedro Gil de Bernabé, who completed it on 7 September 1789. Velázquez' *Philip IV* was described again under no. 188 and in the terms used by Maella. A later marginal note explained that the portrait had been taken to the Office of the Secretary of State at the Madrid Royal Palace by order of 3 April 1791.

In the 1794 inventory of the Buen Retiro all paintings were appraised, including those which were at the Office of the Secretary of State in the Madrid Royal Palace since 1791. The entry concerning the King's portrait read: "188. – Another picture by the same [Velázquez] in his second manner, portrait of our Lord Philip IV", approximately 209 x 111 cm, valued at 2,000 *reales*. The 1814 inventory showed it to be still in the Office of the Secretary of State, and having the approximate dimensions of 209 x 104 cm.

See volume I, pp. 56, 57, 58, 91, 102, 106 and *52, 53*.

desselben Palastes wiederholt, und das Gemälde bildete immer noch das Pendant zum oben genannten Ganzfigurenporträt von Königin Isabella. Im 1747 erstellten Inventar des Buen Retiro ist dieses Porträt nicht aufgeführt, sei es aus Nachlässigkeit oder weil es sich damals an einem anderen Ort befand (siehe Nr. **37**). Im Inventar dieses Palastes, das am 19. Juli 1789 begonnen wurde und unvollendet blieb, wurde das Porträt unter Nr. 188 als Werk von Velázquez »in seinem zweiten Stil« beschrieben.

Anton Raphael Mengs, dessen künstlerische Theorien in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts und bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts einen großen Einfluß in Spanien ausübten, unterschied drei Stile in der Malkunst von Velázquez. Der *Wasserverkäufer* (Nr. **16**) ist ein Beispiel für den ersten Stil; der zweite wird durch den *Bacchus* repräsentiert, besser noch durch die *Schmiede des Vulkan* (Nr. **41** und **44**). Die *Sage der Arachne* (Nr. **107**) veranschaulicht den dritten und letzten Stil des Meisters. Mengs' Ansichten über Velázquez' Stile waren Inhalt eines Briefes an Antonio Ponz, der ihn 1776 im Band VI seiner *Viaje de España* veröffentlichte (S. 574 der Ausgabe von 1947). Mariano Salvador Maella (1739–1819), ehemaliger Schützling von Mengs, stellte das Inventar vom Juli 1789 zusammen. Möglicherweise kam ihm unter dem Einfluß von Mengs der Gedanke, das Porträt Philipps IV. sei der *Schmiede des Vulkan* näher als dem *Wasserverkäufer* und müsse folglich dem zweiten Stil von Velázquez zugeordnet werden.

Möglich ist auch, daß 1789 das Bildnis Philipps IV., das Velázquez auf diese Leinwand 1623 gemalt und fünf Jahre später überarbeitet hatte, durchzuscheinen begann und zu dem Schluß führte, daß das komplett sichtbare Bild, das das Inventar betraf, einem späteren Stil von Velázquez entsprach, nämlich dem zweiten.

Der Konservator des Buen Retiro, Pedro Gil de Bernabé, legte ein neues Inventar an, das er am 7. September 1789 vollendete. *Philipp IV.* von Velázquez wurde wiederum unter Nr. 188 verzeichnet und mit den Worten Maellas beschrieben. Eine später hinzugefügte Randbemerkung präzisierte, daß das Porträt gemäß einem Befehl vom 3. April 1791 in das Büro des Staatssekretärs im Königspalast von Madrid geschafft wurde.

Das Inventar von 1794 des Buen Retiro enthielt Schätzungen aller Gemälde im Madrider Königspalast einschließlich derer, die sich seit 1791 in dem Büro des Staatssekretärs befanden. Der Eintrag zum Königsporträt lautete wie folgt: »188.– Ein weiteres Gemälde desselben [Velázquez] in seinem zweiten Stil, ein Porträt unseres Herrschers Philipp IV.«, mit den Maßangaben 209 x 111 cm. Sein Wert wurde auf 2 000 *reales* geschätzt. Das Inventar von 1814 wies darauf hin, es befinde sich noch immer in dem Büro des Staatssekretärs und gab seine Maße mit 209 x 104 cm an.

Siehe Band I, S. 53, 56, 57, 59, 89, 102 , 105 und *52, 53*.

Portrait en pied de Philippe IV, radiographie montrant le portrait du roi originellement peint par Velázquez sur cette toile, qu'il reprit par la suite en y introduisant des changements substantiels.

Philip IV, Standing, radiograph showing the portrait of the King originally painted by Velázquez on this canvas and which he later repainted introducing substantial changes.

Philipp IV., die Röntgenaufnahme zeigt das ursprüngliche Porträt des Königs von Velázquez, das er später übermalte und bedeutend veränderte.

Portrait de l'infant don Carlos, *1628*

The Infante Don Carlos

Infant Don Carlos

210.5 x 126.5 cm

Provenance: Madrid, Alcázar (jusqu'en 1734, lorsqu'il échappa à l'incendie qui ravagea ce palais) • Madrid, entreposé avec les tableaux rescapés de l'incendie de 1734 (inv. de 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1827)
– Inv. 1188

L'infant don Carlos, fils de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, naquit le 15 septembre 1607 à Madrid et mourut le 30 juillet 1632.

Des bandes d'environ 5 cm de large ont été ajoutées des deux côtés de la toile originale.

La représentation d'un espace vide va au-delà de ce que Velázquez avait réalisé vers 1628, lorsqu'il avait repris le portrait de Philippe IV (n° **36**).

Jesús Hernández Perera a suggéré que la chaîne d'or portée par l'infant pourrait être celle que sa sœur, l'infante Marie, lui avait offerte pour son vingt et unième anniversaire (*Archivo Español de Arte*, 1960, p. 255).

Le tableau porte toujours le n° 352 peint en rouge, dans l'angle inférieur droit. Il est possible que cela corresponde à une entrée figurant dans chacun des deux inventaires des tableaux rescapés de l'incendie de l'Alcázar en 1734, dressés en 1747. Si tel est le cas, le modèle, dans ces deux inventaires, avait été mal identifié : dans l'un, comme Philippe IV, et dans l'autre, comme Philippe V (1683–1746). Les deux inventaires donnaient ce tableau comme un original de Velázquez mesurant approximativement 195 x 125 cm. Il était évalué 1500 *reales*.

Les inventaires de 1772 et 1794 du Palais royal de Madrid décrivaient ce portrait, toujours sous le n° 352, comme « Philippe IV, jeune », de la main de Velázquez et avec les mêmes dimensions qu'en 1747. Le catalogue, dressé en 1817, de l'Académie royale des Beaux-Arts de Madrid répertoriait sous le n° 2 un portrait de l'infant don Carlos, par Velázquez, vraisemblablement le portrait « d'un infant », transféré en même temps que d'autres tableaux du Palais royal de Madrid à l'Académie, selon les termes d'une note du 19 août 1816 annexée à l'inventaire de 1814 du Palais royal. En 1827, il se trouvait au Prado, où son modèle fut identifié à tort avec Philippe IV dans les catalogues publiés de 1828 à 1858. Thoré, utilisant le pseudonyme W. Bürger, établit la véritable identité du modèle dans son catalogue des œuvres de Velázquez joint à la traduction française du *Vélasquez* de William Stirling (1865, p. 252, n° 12).

Voir tome I, p. 59, 71, 88, 91, 125, 169 et *54, 55*.

Provenance: Madrid, Alcázar (till 1734, when it was rescued from the fire that destroyed the building) • Madrid, in storage with the paintings resc ued from the 1734 fire (inv. of 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (since 1827)
– Inv. 1188

The Infante Don Carlos, son of Philip III and Margarita of Austria, was born on 15 September 1607 at Madrid; he died on 30 July 1632.

Strips, roughly 5 cm wide, have been added on either side of the original canvas.

In point of composition, particularly in what regards the unencumbered depiction of space, it seems to go beyond the portrait of Philip IV redone by Velázquez about 1628 (no. **36**).

Jesús Hernández Perera has suggested that the gold chain that the Infante is seen wearing might be one presented to him by his sister, the Infanta María, on his twenty-first birthday (*Archivo Español de Arte*, 1960, p. 255).

The painting still bears the no. 352 painted in red in the lower right corner. It corresponds to an entry included in each of the two inventories of paintings rescued from the Alcázar's fire of 1734 compiled in 1747. In both inventories, however, the sitter was misidentified: in one, as Philip IV, and in the other as Philip V (1683–1746). Both inventories described the painting as Velázquez' original, and gave its size as about 195 x 125 cm. It was appraised at 1,500 *reales*.

The 1772 inventory of the new Madrid Royal Palace repeated, again under no. 352, the misidentification of the sitter, "Philip IV, young", and described the portrait as by Velázquez and as of the same size as before. The 1817 catalogue of the Royal Academy of Fine Arts in Madrid listed a portrait of the Infante Don Carlos by Velázquez, under no. 2, probably the portrait of "an Infante", transferred along with other paintings from the Madrid Royal Palace to the Academy, according to a note dated 19th August 1816 attached to the 1814 inventory of the Royal Palace. In 1827, it was in the Prado, where its model was wrongly identified as Philip IV in the catalogues published from 1828 to 1858. Thoré, writing under the pen-name of W. Bürger, established the true identity of the sitter in his catalogue of Velázquez' works appended to the French translation of William Stirling's *Vélasquez* (1865, p. 252, no. 12).

See volume I, pp. 59, 69, 88, 91, 125, 169 and *54, 55*.

Provenienz: Madrid, Alcázar (bis 1734, als es vor dem Brand, der den Palast zerstörte, gerettet wurde) • Madrid, im Depot mit den Gemälden, die beim Brand von 1734 gerettet werden konnten (Inv. von 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (seit 1827)
– Inv. 1188

Infant Don Carlos, Sohn von Philipp III. und Margarete von Österreich, wurde am 15. September 1607 in Madrid geboren und starb am 30. Juli 1632.

Die Originalleinwand wurde an beiden Seiten um ungefähr 5 cm vergrößert. Die Darstellung des leeren Raumes übertrifft den Bildaufbau, den Velázquez um 1628 ausführte, als er das Porträt Philipps IV. überarbeitete (Nr. **36**).

Jesús Hernández Perera legte nahe, daß die vom Infanten getragene Goldkette ein Geschenk seiner Schwester, Infantin María, zu seinem 21. Geburtstag sein könnte (*Archivo Español de Arte*, 1960, S. 255).

Das Gemälde trägt noch immer rechts oben die in Rot gemalte Nr. 352. Sie bezieht sich möglicherweise auf einen Eintrag in einem der beiden 1747 erstellten Inventare der vor dem Brand 1734 geretteten Gemälde. Wenn dies so ist, wurde das Modell in beiden Inventaren falsch identifiziert: in dem einen als Philipp IV., in dem anderen als Philipp V. Beide Inventare beschreiben das Gemälde als ein Original von Velázquez mit den ungefähren Maßen von 195 x 125 cm mit dem Wert von 1 500 *reales*.

In den Inventaren von 1772 und 1794 des Madrider Königspalastes ist dieses Bild, immer noch unter Nr. 352, als »Philipp IV. als junger Mann« aus der Hand von Velázquez und mit den gleichen Maßen wie 1747 verzeichnet. Der 1817 erstellte Katalog der königlichen Akademie der schönen Künste führte unter Nr. 2 ein Bildnis des Prinzen Carlos von Velázquez auf, vermutlich das Porträt »eines Infanten«, das zur gleichen Zeit wie andere Gemälde vom Königspalast von Madrid in die Akademie gebracht wurde. Dies erläuterte eine Notiz vom 19. August 1816, die dem Inventar von 1814 des Königspalastes beigefügt war. 1827 befand sich das Gemälde im Prado, wo sein Modell in den zwischen 1828 und 1858 herausgegebenen Katalogen als Philipp IV. identifiziert wurde. Unter dem Pseudonym W. Bürger stellte Thoré die wahre Identität des Modells fest. Sein Katalog ist dem Buch *Vélasquez* von William Stirling angegliedert (1865, S. 252, Nr. 12).

Siehe Band I, S. 59, 69, 88, 89, 125 und *54, 55*.

References: C no 144 • M no 294 • L-R 1963 no 326 • B no 34 • G no 44 • Madrid 1990, no 17 • G P pp. 126–135

Portrait de Philippe IV en cuirasse, *c. 1628*

Philip IV in Armour

Philipp IV. im Harnisch

57 x 44.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Quinta du Duque del Arco (?)
Madrid, Museo del Prado – Inv. 1183

Fragment d'un portrait ; la toile a été renforcée en 1923.

Une radiographie effectuée en 1960 montre que la tête du roi peinte originellement par Velázquez sur cette toile a été partiellement grattée, soit intentionnellement, soit par accident, et qu'elle différait sensiblement de celle que Velázquez lui-même a repeinte par-dessus. Le menton rond, le cou court, les boucles de cheveux aussi bien que le col apparaissant à la radiographie rappellent les portraits antérieurs que Velázquez fit de Philippe IV (n[os] **28** et **29**, p. 65 et 67). Le portrait du roi, dont ce tableau n'est qu'un fragment, doit avoir été exécuté au plus tard en 1625. Velázquez a repris cette œuvre, notamment le bas du visage, quelques années plus tard, probablement vers 1628 lorsque, pour quelque raison que ce soit, ce portrait fut réduit à sa taille présente.

Selon le catalogue actuel du Prado (1972), ce portrait se trouvait dans la maison de campagne du duc del Arco, propriété royale située à El Pardo, proche de Madrid, en 1794. L'unique entrée de l'inventaire y correspondant, concernant un portrait de Philippe IV de dimensions analogues à celles du tableau que nous discutons, se rapporte à une « copie d'après Velázquez », mesurant approximativement 63 x 56 cm, évaluée 200 *reales* (n° 121).

Voir tome I, p. 54, 56, 57, 106 et *56*.

Provenance: Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco (?)
Madrid, Museo del Prado – Inv. 1183

Fragment of a portrait; the canvas was backed in 1923.

A radiograph made in 1960 shows that the head of the King originally painted by Velázquez on this canvas was partly scratched off, either on purpose or by accident, and that it was notably different from the one that Velázquez himself painted over it. The round chin, short neck and curls of hair, as well as the collar, shown in the radiograph recall the portraits of Philip IV painted by Velázquez in 1634 (nos. **28** and **29**, pp. 65 and 67). That portrait of the King, of which this canvas is a fragment, must have been painted no later than 1625. Velázquez re-worked the likeness of the King, particularly the lower half of the face, some years later, probably about 1628, when for some reason or another the painting was cut to its present size.

According to the current Prado catalogue (1972), this portrait was at the Quinta del Duque del Arco, a royal property near Madrid, in 1794. The one entry in the corresponding inventory concerning a portrait of Philip IV somewhat similar in size to the one under discussion reads: "copy after Velázquez", the metrical equivalent of the reported size is approximately 63 x 56 cm, valued at 200 *reales* (no. 121).

See volume I, pp. 54, 56, 106 and *56*.

Portrait de Philippe IV en cuirasse, radiographie montrant le premier portrait du roi, en partie griffé, ainsi que les détériorations du fond.

Philip IV in Armour, radiograph showing Velázquez' earlier likeness of the King, partly scratched, and damaged background.

Philipp IV. im Harnisch, die Röntgenaufnahme zeigt das frühere Porträt des Königs, zum Teil zerkratzt und mit beschädigtem Hintergrund.

References: C no 122 • M no 203 • L-R 1963 no 239 • B no 36 • G no 43 • Madrid 1990, no 15 • G P pp. 136–143

Provenienz: Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco (?)
Madrid, Museo del Prado – Inv. 1183

Das Gemälde ist das Fragment eines Porträts. Die Leinwand wurde 1923 doubliert.

Die Radiographie von 1960 zeigt, daß der von Velázquez auf diese Leinwand gemalte Kopf des Königs teilweise zerkratzt war, sei es nun absichtlich oder versehentlich, und daß er merklich von demjenigen abwich, den Velázquez selbst darübermalte. Das runde Kinn, der kurze Hals, die Haarlocken und der Kragen, die in dem Röntgenbild sichtbar werden, erinnern an die älteren Porträts Philipps IV. von Velázquez (Nr. **28** und **29**, S. 65 und 67). Das Porträt des Königs, von dem dieses Gemälde lediglich ein Fragment ist, muß spätestens 1625 ausgeführt worden sein. Velázquez nahm die Arbeit an diesem Werk, insbesondere an der unteren Gesichtshälfte, einige Jahre später wieder auf – wahrscheinlich um 1628, als das Porträt, aus welchem Grund auch immer, auf seine heutige Größe beschnitten wurde.

Nach dem aktuellen Katalog des Prado (1972) befand sich das Porträt 1794 im Landhaus des Herzogs von Arco, einem königlichen Besitztum im Pardo nahe Madrid. Der einzige Eintrag im entsprechenden Inventar betrifft ein Porträt Philipps IV. mit ähnlichen Bildmaßen wie die soeben besprochenen und bezieht sich auf eine »Kopie nach Velázquez« mit den Maßen 63 x 56 cm und einem geschätzten Wert von 200 *reales* (Nr. 121).

Siehe Band I, S. 54, 56, 105 und *56*.

Portrait du bouffon Juan Calabazas (Calabacillas), *c. 1628–1629*

The Buffoon Calabazas (Calabacillas)

Hofnarr Juan Calabazas (Calabacillas)

175.5 x 106.7 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. 1701, 1716, 19 juillet 1789, 7 septembre 1789, 1794 et 1808 ; listes du 5 mai 1794, 24 mai 1803 et 5 juillet 1808) • Paris, duc de Persigny (en 1688 ; vente le 4 avril 1872) • Paris, Maurice Cottier (1872– c. 1888) • Londres, George Donaldson (1906) • Richmond, Sir Herbert Cook, Bart. (depuis les années 1910) • Le Coin, La Haute, île de Jersey, Sir Francis Cook (en 1956) ; vente, Londres, Christie's, 19 mars 1965, lot 104, à Agnew and Sons pour 170 000 guinées (approximativement $ 499 800)
Cleveland, The Cleveland Museum of Art (depuis 1965), Leonard C. Hanna Jr. Bequest – Inv. 65.15

Selon Moreno Villa (1939, p. 85–87), les services de Juan de Calabazas, ou *Calabacillas*, à l'Alcázar royal de Madrid, sont documentés de 1630 jusqu'à sa mort en octobre 1639 ; il fut d'abord attaché au service du cardinal-infant Ferdinand puis, à partir de 1632, à celui du roi.

Ce portrait a reçu différentes datations : de 1627 par Mayer (1936, n° 445) à 1631 par Beruete (1909, p. 64 et 91). Nous sommes plutôt d'avis que cette œuvre a été exécutée approximativement à la même époque que *Bacchus* (n° **41**), c'est-à-dire vers 1628–1629. Le modelé nerveux et concis à la fois du visage du bouffon, avec ses rehauts sur le nez et la bouche, notamment à la commissure des lèvres, rappelle le visage du dieu. Bien que la plus ancienne référence documentée à Calabazas comme amuseur de Cour date de 1630, il aurait pu jouer occasionnellement le rôle de bouffon à la Cour avant d'y être admis en service régulier. La peinture put être transportée de l'Alcázar ou d'une autre résidence royale au Buen Retiro vers 1635.

L'œil droit du modèle a été repeint par Mariano Salvador Maella (1739–1819) au début du XIX^e^ siècle, apparemment pour rendre plus plaisant le portrait du bouffon aux yeux bigles. Ce repeint fut enlevé en 1965, lors du nettoyage de ce tableau et de la réparation de dommages mineurs, principalement dans le fond et sur la main droite du modèle.

Inventorié en 1701 au palais du Buen Retiro comme « représentant *Calabacillas* tenant un portrait d'une main et une lettre de l'autre, évalué 20 doublons ». L'entrée de l'inventaire de 1701 fut répétée presque mot pour mot sous le n° 614, sans estimation, dans l'inventaire de 1716 de ce même palais. Le 19 juillet 1789, un autre inventaire du Buen Retiro fut entrepris, avec une nouvelle numérotation. Compris sous le n° 178, figurait un tableau dont la description

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701, 1716, 19 July 1789, 7 September 1789, 1794 and 1808; lists of 5 May 1794, 24 May 1803 and 5 July 1808) • Paris, Duke of Persigny (by 1688; sale 4 April 1872) • Paris, Maurice Cottier (1872 till c. 1888) • London, George Donaldson (1906) • Richmond, Sir Herbert Cook, Bart. (since the 1910s) • Le Coin, La Haute, Jersey Island, Sir Francis Cook (by 1956); sale, London, Christie's, 19 March 1965, lot 104, to Agnew and Sons for 170,000 guineas (approximately $499,800)
Cleveland, The Cleveland Museum of Art (since 1965), Leonard C. Hanna Jr. Bequest – Inv. 65.15

According to Moreno Villa (1939, pp. 85–7), the services of Juan de Calabazas, or *Calabacillas*, at the Madrid Royal Alcázar are documented from 1630 till his death in October 1639; he was the first in the service of the Cardinal-Infante Don Fernando and as from 1632, in that of the King.

The portrait has been variously dated: to 1627 by Mayer (1936, no. 445); to 1631 by Beruete (1909, pp. 64 and 91). I rather think that this painting was painted at approximately the same time as *Bacchus* (no. **41**), that is, about 1628–29. The nervous, somewhat tight modelling of the jester's face, highlighted on the nose and mouth, notably at the corners of the lips, recalls the god's visage. Though the earliest known documentary reference to Calabazas as a Court retainer is of 1630, he might have occasionally performed as a jester at the Court before being admitted into regular service. The painting may have been taken from the Alcázar or from another royal residence to the Buen Retiro around 1635.

The sitter's right eye was repainted by Mariano Salvador Maella (1739–1819) early in the nineteenth century, apparently to make the likeness of the squint-eyed jester more pleasing. The touching-up was removed in 1965, when the painting was cleaned and minor damages, mainly in the background and the sitter's right hand, were restored.

Inventorized in 1701 at the Buen Retiro Palace: "Another portrait of the same size and qualities, representing *Calabacillas* with a portrait in one hand and a letter in the other, valued at 20 doubloons".

The 1701 inventory entry was repeated almost exactly, under no. 614, with no valuation, in the 1716 inventory of the same palace. On 19 July 1789 another inventory of the Buen Retiro was begun with a new numeration. Included

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701, 1716, vom 19. Juli 1789, 7. September 1789, von 1794 und 1808; Verzeichnisse vom 5. Mai 1794, 24. Mai 1803 und 5. Juli 1808) • Paris, Herzog von Persigny (1688; verkauft am 4. April 1872) • Paris, Maurice Cottier (1872– um 1888) • London, George Donaldson (1906) • Richmond, Sir Herbert Cook, Bart. (seit den 1910er Jahren) • Le Coin, La Haute, Insel Jersey, Sir Francis Cook (1956); London, bei Christie's am 19. März 1965, Los 104, an Agnew and Sons für 170 000 Guinees verkauft (ungefähr $ 499 800)
Cleveland, The Cleveland Museum of Art (seit 1965), Leonard C. Hanna Jr. Bequest – Inv. 65.15

Nach Moreno Villa (1939, S. 85–87) sind die Dienste des Juan de Calabazas oder *Calabacillas* im königlichen Alcázar in Madrid für die Zeit von 1630 bis zu seinem Tod im Oktober 1639 dokumentiert. Er stand zunächst im Dienst des Kardinalinfanten Ferdinand, später dann, ab 1632, in dem des Königs.

Dieses Porträt wurde unterschiedlich datiert: von 1627 durch Mayer (1936, Nr. 445) bis 1631 durch Beruete (1909, S. 64 und 91). Ich bin eher der Ansicht, daß das Gemälde ungefähr zur gleichen Zeit ausgeführt wurde wie *Bacchus* (Nr. **41**), das heißt um 1628–1629. Die zugleich nervige und klare Ausformung des Narrengesichts mit ihren Höhungen auf Nase und Mund, besonders in den Mundwinkeln, erinnert an das Gesicht des Gottes. Obwohl die älteste erhaltene Erwähnung von Calabazas als höfischer Unterhalter von 1630 stammt, ist es möglich, daß er gelegentlich die Rolle des Hofnarren spielte, bevor er in regelmäßige Dienste übernommen wurde. Das Gemälde kann um 1635 vom Alcázar oder von einer anderen königlichen Residenz zum Buen Retiro gebracht worden sein.

Das rechte Auge des Dargestellten wurde von Mariano Salvador Maella (1739–1819) zu Beginn des 19. Jahrhunderts übermalt, anscheinend um das Bildnis des schielenden Narren lustiger erscheinen zu lassen. Diese Übermalung wurde 1965 im Zuge einer Reinigung des Gemäldes und der Ausbesserung kleinerer Beschädigungen, hauptsächlich im Hintergrund und an der rechten Hand des Porträtierten, entfernt.

Es wurde 1701 im Palast des Buen Retiro inventarisiert als »Darstellung des *Calabacillas*, in der einen Hand ein Porträt, in der anderen einen Brief haltend, Wert 20 Dublonen«. Dieser Eintrag von 1701 wurde in dem Inventar von 1716 desselben Palastes unter Nr. 614 fast wörtlich wiederholt, aber ohne Angabe des Wertes.

ne correspondait à aucune œuvre précédemment répertoriée dans les collections royales espagnoles ou ailleurs : « Un autre tableau, portrait du bouffon *Velazquillo,* 2 varas et demie de hauteur et 1 vara un tiers de largeur. » Le conservateur du Buen Retiro, Don Pedro Gil de Bernabé, voyant que cet inventaire n'était pas terminé, prit sur lui d'en dresser un nouveau qu'il acheva le 7 septembre 1789. La numérotation de l'inventaire incomplet fut conservée ; cependant, les nouvelles entrées furent vérifiées, non seulement par rapport à cet inventaire, mais également par rapport à ceux soit de 1701, soit de 1716, soit aux deux. Plus important encore, les nouvelles entrées furent vérifiées vis-à-vis des tableaux eux-mêmes. A la suite de quoi l'entrée 178 devint : « Un autre tableau de Velázquez ; Portrait de *Velazquillo* le bouffon, que l'ancien inventaire dit être de *Calabacillas,* tenant un portrait et une girouette dans ses mains », approximativement 209 x 111 cm.

Apparemment, le secrétaire auquel fut dicté l'inventaire de 1701 substitua par inadvertance *villete* aux sonorités voisines de *reguilete,* c'est-à-dire *lettre à girouette.* Il est également évident qu'en juillet 1789 une confusion entre le nom du peintre et celui de son modèle conduisit à donner à ce dernier le diminutif *Velazquillo* et à omettre le nom de l'artiste. Heureusement, quelques mois plus tard, Don Pedro Gil de Bernabé corrigea l'inexactitude de l'ancienne description du portrait, précisa à nouveau le nom du peintre tout en attirant l'attention sur la confusion concernant l'identité du modèle.

L'inventaire de 1794 du Buen Retiro abrégea le texte d'un grand nombre d'entrées, y compris le n° 178, qui devint alors : « Un autre tableau de Velázquez : Portrait de Velazquillo, le bouffon » ; mais les dimensions n'en furent pas modifiées.

Etant donné que l'inventaire du Buen Retiro de 1794 incluait des tableaux qui ne s'y trouvaient plus, Don Pedro Gil de Bernabé dressa la liste de toutes les peintures se trouvant réellement dans le palais à la date du 5 mai 1794, avec leur numéro. Grâce à cette liste, nous savons que le n° 178, portrait de *Calabazas tenant un portrait en miniature et une girouette,* était toujours là. Dans un bordereau signé de ce même Don Pedro le 24 mai 1803, ce portrait figure dans une liste de 18 tableaux dont la restauration avait été confiée à Maella, à une date non spécifiée. Il est établi que ce portrait était de retour au palais du Buen Retiro le 5 juillet 1808, lorsque l'armée de Napoléon y établit son quartier général. Il fut manifestement au nombre des prises de guerre de l'armée napoléonienne durant la campagne d'Espagne. En 1866, on put le voir à l'*Exposition rétrospective* de Paris, où il figura comme appartenant au duc de Persigny (1808–1872). Pour une discussion approfondie de la question, voir López-Rey, 1967, p. 219–226.

Voir tome I, p. 84, 129, 131 et *62.*

under no. 178 was a painting whose description did not correspond to any previously recorded in the Spanish royal collections or elsewhere: "Another picture, portrait of the buffoon *Velazquillo,* 2 *varas* and half high and 1 *vara* and one third wide". Soon after the compilation of this inventory was interrupted, the Keeper of the Buen Retiro, Don Pedro Gil de Bernabé, took it upon himself to draw up a thorough inventory, which he completed on 7 September 1789. The numeration of the incomplete inventory was retained; however, the new entries were checked not only against this inventory but also against those of either 1701 or 1716, or both. Still more importantly, the new entries were checked against the paintings themselves. As a result, entry 178 read: "Another painting by Velázquez; Portrait of *Velazquillo,* the buffoon, which the old inventory says is of *Calabacillas,* holding a portrait and a pinwheel in his hands, approximately 209 x 111 cm.

Apparently, the amanuensis to whom the 1701 inventory was dictated inadvertently substituted *villete* for its like-sounding *reguilete,* that is, letter for pinwheel. It is also obvious that in July 1789 a confusion concerning the names of the portrait's painter and sitter led to applying the diminutive name *Velazquillo* to the latter and to the omission of the painter's name. Luckily, a few months later, Don Pedro Gil de Bernabé corrected the old and inaccurate description of the portrait, spelled out anew its painter's name, and called attention to the confusion concerning the identity of the sitter.

The 1794 inventory of the Buen Retiro shortened the text of many entries, including no. 178 which was made to read: "Another painting by Velázquez: Portrait of Velazquillo, the buffoon", but the dimensions were unchanged.

The 1794 inventory of the Buen Retiro Palace included paintings which were no longer there. In view of this, Don Pedro Gil de Bernabé recorded by number all the paintings which were actually at the Palace on 5 May 1794. From this list, which was duly certified, we know that no. 178, Velázquez' portrait of *Calabazas holding a miniature portrait and a pinwheel,* was still there. In a memorandum, signed by the same Don Pedro on 24 May 1803, Velázquez' portrait of *Calabazas holding a miniature portrait and a pinwheel* is listed together with 18 other paintings whose restoration had been entrusted to Maella at an unspecified date. The portrait is documented as being back at the Buen Retiro Palace on 5 July 1808, when Napoleon's army had established their headquarters there. It was obviously looted by some member of the French army during the ensuing war years. In 1866, it was shown as the property of the Duke of Persigny (1808–72) at the *Exposition rétrospective* in Paris.

For a full discussion of the matter, see José López-Rey, 1967, pp. 219–26.

See volume I, pp. 84, 129–130 and *62.*

Am 19. Juli 1789 wurde ein weiteres Inventar des Buen Retiro begonnen, das eine neue Numerierung vornahm. Nr. 178 beinhaltete ein Gemälde, dessen Beschreibung zu keinem zuvor verzeichneten Werk aus den Sammlungen des spanischen Königshauses oder anderen Sammlungen paßt: »Ein weiteres Bild, Porträt des Hofnarren *Velazquillo,* in der Höhe 2 ½ *varas* und 1 ⅓ *varas* in der Breite«. Als der Konservator des Buen Retiro, Don Pedro Gil de Bernabé, sah, daß das Inventar noch nicht abgeschlossen war, übernahm er es, ein neues zu erstellen, das er am 7. September 1789 vollendete. Die Numerierung des nicht fertig gestellten Inventars wurde übernommen. Die neuen Einträge hingegen wurden überprüft, nicht nur bezüglich dieses Inventars, sondern auch bezüglich derjenigen von 1701 oder 1716, oder auch beider. Wichtiger noch: Die neuen Einträge wurden anhand der Gemälde selbst kontrolliert. Daher liest sich der Eintrag 178 wie folgt: »Ein weiteres Gemälde von Velázquez; Porträt des Hofnarren *Velazquillo,* den das alte Inventar als *Calabacillas* führt, ein Porträt und ein Windrädchen in den Händen haltend«, etwa 209 x 111 cm.

Anscheinend ersetzte der Sekretär, dem das Inventar von 1701 diktiert worden war, in seiner Unachtsamkeit *villete* durch das lautlich verwandte *reguilete,* also Windrädchen durch Brief. Zudem ist es offensichtlich, daß im Juli 1789 eine Verwechslung zwischen dem Namen des Malers und dem des Modells dazu führte, letzteren in einem Diminutiv *Velazquillo* zu nennen und den Namen des Künstlers wegzulassen. Zum Glück berichtigte Don Pedro Gil de Bernabé einige Monate später die Ungenauigkeit der alten Porträtbeschreibung, gab den Namen des Malers wiederum genau an und wies auch auf die Verwirrung bezüglich der Identität des Modells hin.

Das Inventar von 1794 des Buen Retiro gab den Text zahlreicher Einträge verkürzt wieder, unter anderem auch den zu Nr. 178, der sich nun so liest: »Ein weiteres Gemälde von Velázquez: Porträt des Hofnarren Velazquillo«; die Maße wurden allerdings nicht verändert.

Da das Inventar von 1794 des Buen Retiro Gemälde enthielt, die sich dort nicht mehr befanden, erstellte Don Pedro Gil de Bernabé eine Auflistung aller Gemälde mit Numerierung, die am 5. Mai 1794 tatsächlich noch im Palast vorzufinden waren. Dank dieser Liste wissen wir, daß sich Nr. 178 mit dem Porträt des *Calabazas, ein Miniaturporträt und ein Windrädchen haltend,* immer noch dort befand. In einem von demselben Don Pedro am 24. Mai 1803 unterzeichneten Begleitpapier erscheint das Porträt in einer Liste von 18 Gemälden, mit deren Restaurierung zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt Maella betraut war. Es ist dokumentiert, daß dieses Porträt am 5. Juli 1808 in den Buen Retiro zurückgekehrt war, als dort die Armee Napoleons ihr Generalquartier aufschlug. Während des Spanienfeldzugs befand es sich offensichtlich

unter den Eroberungen der napoleonischen Kriegsarmee. 1866 war es bei der *Exposition rétrospective* in Paris zu sehen, wo es als Besitz des Duc de Persigny (1808–1872) ausgegeben wurde. Zu einer vertiefenden Diskussion der Frage siehe López-Rey, 1967, S. 219–226.

Siehe Band I, S. 83, 129, 130 und *62.*

Détails du *Portrait du bouffon Juan Calabazas* avant, pendant et après le nettoyage et la restauration effectués en 1965. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Details of the portrait of *The Buffoon Calabazas* before, during and after the 1965 cleaning and restoration. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Details des Porträts von *Hofnarr Juan Calabazas* vor, während und nach der Reinigung und Restaurierung von 1965. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Démocrite, *1628–1629*

Democritus

Demokrit

101 x 81 cm

Provenance: Madrid, Marqués del Carpio (jusqu'en 1692) • Madrid, Pedro Rodríguez (1692) • Rouen, Bureau des finances (en 1789) (préfecture de la Seine-Inférieure)
Rouen, musée des Beaux-Arts (depuis 1822) – Inv. 822.1.16

Les repeints de la tête et de la main semblent être dus à Velázquez lui-même.

Dans la vente des collections du marquis del Carpio, qui eut lieu à Madrid en 1692, figurait sous le n° 214 un tableau ainsi décrit: « un portrait, mesurant une *vara*, d'un philosophe en train de rire, avec une mappemonde, original par Diego Velázquez. » (La seule dimension donnée, une vara, soit approximativement 83,5 cm, s'appliquait probablement à la largeur. Selon un document publié par J. M. Pita Andrade, ce tableau, ainsi que d'autres peintures, fut donné à Pedro Rodríguez, jardinier du marquis et de la marquise del Carpio, en paiement de salaires arriérés (1952, p. 236). Un autre document, non daté, mais se rapportant aux transactions de la vente ci-dessus mentionnée, déclare que ce tableau « fut vendu » à Pedro Rodríguez. Ces deux documents se trouvent aujourd'hui dans les archives de la maison d'Albe à Madrid.

Une radiographie partielle de la main gauche de Démocrite et de la mappemonde révèle par-dessous une forme malaisément identifiable ; ce pourrait être un bol ou, comme on l'a suggéré, un verre (*Bulletin du Laboratoire du musée du Louvre*, 1964, n° 9, p. 50–53).

Il existe deux copies – avec de légères variantes – de ce tableau (voir L-R 1963, n^{os} 440 et 441).

Voir tome I, p. 65, 128, 189 und *21, 63*.

Provenance: Madrid, Marqués del Carpio (till 1692) • Madrid, Pedro Rodríguez (1692) • Rouen, Bureau des finances (by 1789) (Préfecture de la Seine-Inférieure)
Rouen, Musée des Beaux-Arts (since 1822) – Inv. 822.1.16

The touching-up of the head and hand seem to be by Velázquez himself.

The following picture was included under no. 214 in the sale of the collection of the Marquis of Carpio, held in 1692 at Madrid: "A portrait, one *vara* in size, of a philosopher laughing, with a sphere, original by Diego Velázquez." The only dimension given, measuring a *vara*, probably applied to the width. According to the document published by J. M. Pita Andrade, this and other pictures were given to Pedro Rodríguez, gardener to the Marquis and the Marchioness of Carpio, in payment of back salaries (1952, p. 236). Another document, undated, but concerning the proceedings from the mentioned sale, states that the painting "was sold" to Pedro Rodríguez. Both documents are present in the Archives of the House of Alba at Madrid.

A partial radiograph of Democritus' left hand and the sphere shows that lying underneath is a shape which is not clearly identifiable; it might be a bowl or, as has been suggested, a glass (*Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 1964, no. 9, pp. 50–3).

There are two copies of this painting, with slight variations, (see L-R 1963, nos. 440 and 441).

See volume I, pp. 65, 128, 189 and *21, 63*.

Provenienz: Madrid, Marqués del Carpio (bis 1692) • Madrid, Pedro Rodríguez (1692) • Rouen, Bureau des finances (1789) (Préfecture de la Seine-Inférieure)
Rouen, Musée des Beaux-Arts (seit 1822) – Inv. 822.1.16

Die Übermalungen an Gesicht und Hand stammen anscheinend von Velázquez selbst.

Beim Verkauf der Sammlung des Marquis von Carpio 1692 in Madrid befand sich unter Nr. 214 ein wie folgt beschriebenes Gemälde: »Ein Porträt, das 1 *vara* mißt, von einem lachenden Philosophen mit einer Weltkugel, ein Original von Diego Velázquez.« (Die einzige Maßangabe, nämlich 1 *vara* oder ungefähr 83,5 cm, bezieht sich offenbar auf die Breite. Nach einem von J. M. Pita Andrade veröffentlichten Dokument wurde dieses Gemälde wie auch einige andere als Begleichung fälliger Zahlungen an Pedro Rodríguez, den Gärtner des Marquis und der Marquise, überreicht (1952, S. 236). Ein weiteres, nicht datiertes Dokument, das sich auf Transaktionen im Rahmen des oben erwähnten Verkaufs bezieht, erklärt, das Gemälde sei an Pedro Rodríguez »verkauft worden«. Beide Dokumente befinden sich heute in den Archiven des Hauses Alba in Madrid.

Eine partiell durchgeführte Radiographie von Demokrits linker Hand und der Weltkugel zeigt eine darunterliegende, nur schwer zu bestimmende Form. Es könnte eine Schale oder ein Glas sein (*Bulletin du Laboratoire du musée du Louvre*, 1964, Nr. 9, S. 50–53).

Von diesem Gemälde existieren zwei Kopien mit leichten Abwandlungen (siehe L-R 1963, Nr. 440 und 441).

Siehe Band I, S. 65, 128, 188 und *21, 63*.

References: M nos 67 and 448 • L-R 1963 no 76 • B no 31 • G no 51 • Madrid 1990, no 13

Bacchus, *1628–1629*

Bacchus

Bacchus

165.5 x 227.5 cm

Provenance: Madrid, Real Alcázar (inv. de 1636, 1666, 1686 et 1700) • Madrid, Casas Arzobispales (inv. des tableaux ayant échappé à l'incendie qui ravagea l'Alcázar en 1734, dressé l'année suivante) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (liste de 1746 et inv. de 1748) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1170

Probablement commencé en 1628, remis au roi à une date comprise entre le 9 février et le 22 juillet 1629, jour de son paiement.

Dans l'inventaire de 1636 du Palais royal de Madrid, il était décrit comme « représentant Bacchus, assis sur un tonneau, couronnant un ivrogne ; il y a d'autres personnages lui tenant compagnie, à genoux, et un autre derrière tenant une coupe dans sa main, ainsi qu'un autre sur le point d'enlever ou de mettre son chapeau ». Il fut inventorié en 1666 par Juan Bautista del Mazo, gendre de Velázquez, qui en décrivit le sujet ainsi : « Bacchus couronnant ses compagnons. » La description de Mazo se retrouve dans les inventaires de 1686 et de 1700. Dans l'inventaire dressé en 1735 des tableaux ayant échappé à l'incendie qui détruisit le Palais royal de Madrid, il était inscrit sous le n° 197 comme « Fête du triomphe du dieu Bacchus ». Au début de la décennie 1740, il se trouvait au palais du Buen Retiro comme « Triomphe du dieu Bacchus », toujours sous le n° 197, selon un inventaire tardivement établi. Lorsque le nouveau Palais royal de Madrid fut construit, le tableau y fut envoyé, et y fut inventorié, toujours sous le n° 197, comme « Le Triomphe de Bacchus » en 1772, et en 1794 et 1814 comme « Le Couronnement de Bacchus ».

Dans le volume VI de son *Viaje de España*, Ponz le décrit comme « une sorte de bacchanale » dans lequel un personnage « joue le rôle de Bacchus » (1947, p. 525) ; par la suite, dans le volume XVIII, publié à titre posthume en 1794, il le mentionne comme « Le Triomphe de Bacchus en burlesque » (1947, p. 1587). Ce n'est que lorsqu'il fut exposé au Prado qu'il fut connu sous le nom *Los Borrachos*.

En ce qui concerne la taille du tableau, l'inventaire de 1636 ne mentionnait que sa largeur (environ 250 cm). Ce chiffre fut corrigé en 1666, réduit approximativement à 208 cm et la hauteur donnée comme environ 125 cm, ce qui doit avoir été une erreur, car la toile, sur laquelle aucune adjonction n'est visible, mesure actuellement 165 cm de hauteur. Les dimensions données en 1666 furent retranscrites d'office en 1686 et 1700. Toutefois, elles furent rectifiées dans l'inventaire dressé

Provenance: Madrid, Real Alcázar (inv. of 1636, 1666, 1686 and 1700) • Madrid, Casas Arzobispales (inv. of the paintings rescued from the fire which destroyed the Real Alcázar in 1734, compiled the following year) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (list of 1746 and inv. of 1748) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1170

Probably begun in 1628; delivered to the King sometime between 9 February and 22 July 1629, when it was paid for.

In the 1636 inventory of the Royal Palace at Madrid, it was described as follows: "Bacchus, seated on a barrel, crowning a drunkard; there are other figures keeping him company, on their knees, and another behind holding a cup in his hand, as well as one who is about to take off or put on his hat".

In 1666, it was inventoried by Juan Bautista del Mazo, Velázquez' son-in-law, who described its subject as "Bacchus crowning his fellows". Mazo's description is repeated in the inventories of 1686 and 1700.

In the 1735 inventory of paintings saved from the fire which destroyed the Royal Palace in Madrid, it was recorded under no. 197 as "Feast of the triumph of god Bacchus". In the early 1740s it was at the Palacio del Buen Retiro as "Triumph of god Bacchus", and still numbered 197, according to an inventory belatedly compiled.

When the new Royal Palace was built at Madrid, the painting was sent there, where it was inventorized, always under no. 197, in 1772 as "The triumph of Bacchus", and in 1794 and 1814 as "The Coronation of Bacchus".

In volume VI of his *Viaje de España*, published in 1776, Ponz described it as "a sort of bacchanal" in which a fellow "plays the role of Bacchus" (1947, p. 525); later in volume XVIII, published posthumously in 1794, he referred to it as "The triumph of Bacchus in burlesque" (1947, p. 1587). It was not until it was shown at the Prado that it became known as *Los Borrachos*.

As for the size of the painting, the 1636 inventory mentioned only its width (about 250 cm). In 1666, this was corrected to about 208 cm, and the height was given as approximately 125 cm, which must have been an error since the painting, in which no enlargement is noticeable, is now 165 cm in height. The dimensions recorded in 1666 were routinely repeated in 1686 and 1700. They were, however, rectified in the inventory compiled after the 1734 fire, where the height is recorded

References: C no 27 • M no 51 • L-R 1963 no 57 • B no 39 • G no 53 • Madrid 1990, no 21 • G P pp. 166–179

Provenienz: Madrid, Real Alcázar (Inv. von 1636, 1666, 1686 und 1700) • Madrid, Casas Arzobispales (Inv. der vor dem Brand, der den Alcázar 1734 zerstörte, geretteten Gemälde, im folgenden Jahr zusammengestellt) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Verzeichnis von 1746 und Inv. von 1748) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1170

Das Gemälde wurde wahrscheinlich 1628 begonnen und dem König zwischen dem 9. Februar und dem 22. Juli 1629, dem Tag der Bezahlung, übergeben.

Im Inventar von 1636 des Madrider Palastes wird das Bild beschrieben, als »Bacchus, der auf einem Faß sitzt und einen Trunkenen bekränzt. Weitere kniende Personen befinden sich in seiner Gesellschaft. Hinten hält eine Gestalt eine Trinkschale in der Hand, eine andere setzt ihren Hut gerade auf oder ab.« 1666 wurde es von Juan Bautista del Mazo, dem Schwiegersohn von Velázquez, inventarisiert. Er nannte das Sujet »Bacchus krönt seine Gefährten«. Mazos Beschreibung wird in den Inventaren von 1686 und 1700 wiederholt. In dem 1735 erstellten Inventar der dem Brand entgangenen Gemälde (der den Königspalast von Madrid zerstörte) wurde es unter Nr. 197 als »Triumphfest des Gottes Bacchus« aufgenommen. Zu Beginn der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts hing es im Buen Retiro als »Triumph des Gottes Bacchus«, immer noch unter Nr. 197 nach einem nachträglich erstellten Inventar. Als der neue Königspalast von Madrid erbaut worden war, wurde das Gemälde dorthin übersandt und 1772 inventarisiert – immer noch unter Nr. 197 – als »Triumph des Bacchus«, 1794 und 1814 als »Krönungsfeier des Bacchus«.

Im Band VI seiner *Viaje de España* beschrieb es Ponz als »eine Art Bacchanal«, bei dem eine Person »die Rolle des Bacchus spielt« (1947, S. 525). Später, in Band XVIII, der posthum 1794 veröffentlicht wurde, erwähnte er es als »Burlesker Triumph des Bacchus« (1947, S. 1587). Erst nach seiner Ausstellung im Prado wurde das Bild unter dem Namen *Los Borrachos* bekannt.

Zur Größe des Gemäldes wird im Inventar von 1636 nur seine Breite genannt (ungefähr 250 cm). Die Angabe wurde 1666 korrigiert, und zwar auf etwa 208 cm reduziert und die Höhe mit etwa 125 cm angegeben, was ein Irrtum sein muß, denn die Leinwand, die keine erkennbare Vergrößerung aufweist, mißt in Wahrheit 165 cm in der Höhe. Die 1666 angegebenen Maße wurden 1686 und 1700 wieder-

Bacchus, radiographie montrant les changements apportés par Velázquez à la figure du bord droit de la toile, ainsi que les dégâts subis par la peinture.

Bacchus, radiograph showing changes made by Velázquez in the figure closest to the right edge of the canvas, as well as damages suffered by the painting.

Bacchus, die Röntgenaufnahme zeigt Änderungen, die Velázquez an der äußerst rechts sitzenden Figur vornahm, und beeinträchtigende Beschädigungen.

après l'incendie de 1734 : la hauteur inscrite y est de 167 cm environ et la largeur de 223 cm approximativement. Les mêmes dimensions furent reprises en 1746 et 1748. Dans les inventaires de 1772 et 1794, il était décrit comme mesurant environ 167 x 230 cm – ce qui coïncide presque parfaitement avec les dimensions actuelles de l'œuvre.

Le tableau, endommagé par l'incendie de 1734, noircit de façon irrégulière, et l'homme couronné de pampres assis au premier plan à gauche s'estompa jusqu'à devenir une forme brune qui remplit à grand-peine son rôle de repoussoir.

Le côté gauche du visage de Bacchus – l'œil en particulier – a été restauré. Des restaurations de moindre importance sont également décelables dans la radiographie (p. 99). Velázquez n'apporta aucun changement significatif à la composition originale. En fait, le seul changement notable se trouve dans la figure du buveur placé à l'extrême droite, dont Velázquez avait d'abord représenté la tête en position frontale plutôt que de profil.

Voir tome I, p. 10, 65, 66, 69, 77, 82, 131, 189 et *66, 67, 68.*

Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila et Rocío Dávila. (N.D.L.R.)

as about 167 cm and the width as about 223 cm. The same dimensions were recorded in 1746 and 1748. The inventories of 1772 and 1794 record the same height for the painting, approximately 167 x 230 cm – which coincides almost exactly with the painting's present size.

The painting was damaged in the 1734 fire. The composition darkened rather unevenly, and the vine-crowned man sitting in the foreground to the left was blurred into a brown shape that scarcely fulfills its *repoussoir* function.

The left side of Bacchus' face, particularly the eye, has been restored. Restorations of lesser importance are also noticeable in the radiograph (p. 99). As can be seen in this, Velázquez made no significant change in the original composition. Indeed, the only notable change is in the figure of the drinker closest to the right edge, whose head Velázquez had first represented in a frontal rather than in a profile position.

See volume I, pp. 10, 65, 66, 69, 77, 82, 129, 131, 189 and *66, 67, 68.*

The painting was restored in 1988 in the restoration workshops of the Prado Museum by María Teresa Dávila and Rocío Dávila. (ed. note)

holt. In dem nach dem Brand von 1734 erstellten Inventar jedoch wurden sie berichtigt: Die eingetragene Angabe für die Höhe war ungefähr 167 cm, für die Breite 223 cm. Die gleichen Maßangaben wurden 1746 und 1748 wieder aufgegriffen. In den Inventaren von 1772 und 1794 wurde es mit Maßen von 167 x 230 cm beschrieben, was mit der heutigen Größe des Werkes nahezu übereinstimmt.

Das beim Brand von 1734 beschädigte Bild ist unregelmäßig nachgedunkelt, und der mit Weinreben bekränzte Mann links im Vordergrund wurde zu einer unförmigen braunen Gestalt, die ihre Funktion als Repoussoir-Figur nur mit Mühe erfüllen kann.

Die linke Gesichtshälfte des Bacchus, besonders das Auge, wurde restauriert. Weniger bedeutende Restaurierungen zeigt die Röntgenaufnahme (S. 99). Velázquez brachte an der Originalkomposition keine wichtigen Änderungen an. In der Tat findet sich die einzige Veränderung in der Figur des ganz rechts plazierten Zechers, dessen Kopf der Maler zunächst en face statt im Profil dargestellt hatte.

Siehe Band I, S. 10, 65, 66, 67, 68, 69, 77, 82, 129, 188 und *66, 67, 68.*

Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila und Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

42

Les Pèlerins d'Emmaüs, *1628–1629*
The Supper at Emmaus
Emmausmahl

123.2 x 132.7 cm

Provenance: Séville, José Cañaveral • Séville, María del Valle González (veuve de Garzón) • Zurich, Manuel de Soto (1904–1906) • Wildenstein • New York, Benjamin Altman
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913
– Inv. 14.40.631

Publié pour la première fois par Beruete ([1898], 1906, p. 13–14).
Voir tome I, p. 69, 156, 189.

Le tableau a été restauré depuis 1979 dans les ateliers de restauration du Metropolitan Museum of Art. (N.D.L.R.)

Provenance: Seville, José Cañaveral • Seville, María del Valle González (Viuda de Garzón) • Zurich, Manuel de Soto (1904–1906) • Wildenstein • New York, Benjamin Altman
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913
– Inv. 14.40.631

First published by Beruete ([1898], 1906, pp. 13–4).
See volume I, pp. 69, 154, 189.

The painting has been restored since 1979 in the restoration workshops of the Metropolitan Museum of Art. (ed. note)

References: M no 15 • L-R 1963 no 19 • B no 21 • G no 29 • Madrid 1990, p. 30

Provenienz: Sevilla, José Cañaveral • Sevilla, María del Valle González (Witwe Garzón) • Zürich, Manuel de Soto (1904–1906) • Wildenstein • New York, Benjamin Altman
New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913
– Inv. 14.40.631

Das Gemälde wurde zuerst von Beruete publiziert ([1898], 1906, S. 13–14).
Siehe Band I, S. 69, 155, 188.

Das Gemälde ist seit 1979 in den Werkstätten des Metropolitan Museum of Art restauriert worden. (Anm. d. Red.)

Jacob recevant la tunique de Joseph, *1630*

Joseph's Bloody Coat Brought to Jacob

Josefs blutiger Rock wird Jakob gebracht

223 x 250 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (en 1637) · El Escorial, Monasterio de San Lorenzo (c. 1657–1809) · Paris, Musée Napoléon (1809–1815) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (n° 97 du catalogue de 1817)
Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (depuis c. 1820)

Peint à Rome en 1630 (Palomino, [1724], 1988, III, p. 223).

Réduit des deux côtés. Quelque peu abrasé.

Inclus, ainsi que *La Forge de Vulcain* (n° 44), parmi dix-huit œuvres de divers peintres pour lesquelles il reçut paiement, d'après un relevé de compte établi en 1634 par don Jerónimo de Villanueva, protonotaire d'Aragon et secrétaire du comte-duc d'Olivares.

Comme l'a signalé Elías Tormo, le tableau se trouvait au palais du Buen Retiro en 1637, lorsque Manuel Gallegos en fit l'éloge dans un poème décrivant ce palais (*Pintura, escultura y arquitectura en España: Estudios dispersos,* Madrid, 1949, p. 156). Il fut transféré au monastère de l'Escurial à une date comprise entre 1557 et 1667. En fait, le père Francisco de los Santos ne le mentionnait pas dans la première édition de *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid, 1657), mais le décrivit en détail dans la seconde édition de ce livre (Madrid, 1667, f^os^ 80 r–81 r), ce que fit également le père Andrés Ximénez dans sa *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Madrid, 1764, p. 100–101). Ces deux auteurs donnaient comme dimensions de ce tableau environ 209 sur « presque » 334 cm. La différence substantielle entre ces mesures et les dimensions actuelles du tableau confirment que la composition originale a été réduite des deux côtés. Une confirmation supplémentaire nous est apportée par la description, par le père de los Santos, d'un grand rideau pourpre, aux pans drapés, « sous » lequel Jacob était assis. Il ne reste aujourd'hui presque plus rien de ce rideau – ce qui provoque une distorsion de la mise en perspective, apparente lorsque l'on considère ce qui semble être une copie ancienne et endommagée de l'original. Nous ne connaissons le tableau de la composition intégrale que d'après une photographie et ignorons ses dimensions (p. 103).

Diego Angulo a publié une autre « copie ancienne » de l'original de Velázquez, montrant l'intégralité de la composition ; elle est également légèrement endommagée et de dimensions inconnues (1978, p. 81–84).

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (by 1637) · El Escorial, Monasterio de San Lorenzo (from c. 1657 till 1809) · Paris, Musée Napoléon (1809–1815) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (no. 97 of its 1817 catalogue)
Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (since c. 1820)

Painted at Rome in 1630 (Palomino, [1724], 1988, III, p. 223).

Cut down on both sides. Somewhat abraded.

Included, together with *The Forge of Vulcan* (no. 44), among 18 works by various painters for which Velázquez had received several payments at unspecified times.

As Elías Tormo pointed out, it was at the Buen Retiro Palace by 1637 when Manuel Gallegos praised it in a poem describing that palace. It was transferred to the Monastery of the Escorial sometime between 1557 and 1667. In fact, Father Francisco de los Santos did not mention it in the first edition of *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid, 1657), but fully described it in the second edition of the same book (Madrid, 1667, fols. 80r–81r), and so did Father Andrés Ximénez in *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Madrid, 1764, pp. 100–1). Both authors gave the measurements of the painting as approximately 209 x "almost" 334 cm. The difference between these measurements and the present size of the painting confirms that the original composition has been cut down on both sides. Further confirmation of this is provided by De los Santos' description of a large purple curtain, with the ends gathered up, "under" which Jacob was sitting. The painting showing the full composition is known only from a photograph (p. 103).

Diego Angulo published another "old copy" of Velázquez' original, showing the totality of the composition. It was also slightly damaged and of unknown dimensions (1978, pp. 81–4).

The painting was removed in 1809 from the Escorial to Madrid, from where King Joseph Bonaparte sent it, together with other paintings, to Paris for the *Musée Napoléon I.* It was returned to Madrid in 1815. By 1820 it was back at the Monastery of the Escorial.

See volume I, pp. 75, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 131, 188 and *78, 79.*

The painting was restored in 1989 at the restoration workshops of National Heritage (Royal Palace) by María Teresa Dávila and Rocío Dávila. (ed. note)

References: C no 3 · M no 1 · L-R 1963 no 1 · B no 40 · G no 57 · Madrid 1990, no 25 · G P pp. 218–233

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1637) · El Escorial, Monasterio de San Lorenzo (um 1657–1809) · Paris, Musée Napoléon (1809–1815) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Nr. 97 des Katalogs von 1817)
Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (seit circa 1820)

Das Gemälde entstand 1630 in Rom (Palomino, [1724], 1988, III, S. 223).

Das Bild wurde an beiden Seiten beschnitten und weist ein wenig Abrieb auf.

Wie Elías Tormo aufzeigte, befand sich das Gemälde 1637 im Buen Retiro, als es Manuel Gallegos in einem auf diesen Palast verfaßten Gedicht rühmte (*Pintura, escultura y arquitectura en España: Estudios dispersos,* Madrid 1949, S. 156). Es wurde zwischen 1557 und 1667 in das Kloster des Escorial gebracht. Zwar erwähnte es Pater Francisco de los Santos nicht in der ersten Ausgabe der *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid 1657), er beschrieb es aber detailliert in der zweiten Ausgabe dieses Buchs (Madrid 1667, Fol. 80 r–81 r), wie auch Pater Andrés Ximénez in seiner *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Madrid 1764, S. 100–101). Beide Autoren gaben als Bildmaße ungefähr 209 x »fast« 334 cm an. Die wesentliche Abweichung zwischen diesen Maßangaben und der heutigen Bildgröße bestätigt, daß die Originalkomposition an beiden Seiten beschnitten wurde. Eine zusätzliche Bestätigung liefert Pater de los Santos' Beschreibung von einem weiten drapierten purpurfarbenen Vorhang, »unter« dem Jakob saß. Das Gemälde mit der Gesamtkomposition ist nur durch eine Photographie bekannt (S. 103).

Diego Angulo veröffentlichte eine weitere »alte Kopie« des Originals von Velázquez mit der vollständigen Bildkomposition. Sie ist ebenfalls leicht beschädigt und von unbekannter Größe (1978, S. 81–84). 1809 wurde dieses Gemälde vom Escorial nach Madrid gebracht, von wo es König Joseph Bonaparte zusammen mit anderen Gemälden nach Paris transportieren ließ. 1815 gelangte es nach Madrid zurück und wurde in der Akademie ausgestellt. 1820 hing es wieder im Kloster des Escorial.

Siehe Band I, S. 74, 77, 80, 81, 82, 132, 188 und *78, 79.*

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Patrimonio Nacional (Palacio Real) von María Teresa Dávila und Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

En 1809, ce tableau fut transféré de l'Escurial à Madrid, d'où le roi Joseph Bonaparte le fit envoyer – ainsi que d'autres peintures – à Paris pour le *Musée Napoléon.* Il fut restitué à Madrid en 1815 et exposé à l'Académie des Beaux-Arts. En 1820, il était de retour au monastère de l'Escurial.

Voir tome I, p. 75, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 132, 189 et *78, 79.*

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Patrimonio Nacional (Palacio Real) par María Teresa Dávila et Rocío Dávila. (N.D.L.R.)

Jacob recevant la tunique de Joseph
(apparemment, copie d'après l'original de Velázquez). Localisation actuelle inconnue.

Joseph's Bloody Coat Brought to Jacob
(apparently, copy after Velázquez' original). Present whereabouts unknown.

Josefs blutiger Rock wird Jakob gebracht
(anscheinend eine Kopie nach dem Original von Velázquez). Verbleib unbekannt.

La Forge de Vulcain, *1630*

The Forge of Vulcan

Schmiede des Vulkan

222 x 290 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1171

Peint à Rome en 1630 (Palomino, [1724], 1988, III, p. 223).

Velázquez en reçut le paiement en 1634 au plus tard (voir n° **43**).

Des bandes de toile plus grossière ont été cousues des deux côtés de l'original (environ 22 cm à gauche et 10 cm à droite).

Acheté en 1634 pour Philippe IV par don Jerónimo de Villanueva, protonotaire d'Aragon et secrétaire du comte-duc d'Olivares.

Inventorié en 1701 au palais du Buen Retiro : « Un tableau [...] représentant la Forge de Vulcain, au moment où Apollon l'informe de l'adultère de sa femme, original de Velázquez [...] estimé cent soixante doublons. » Les dimensions approximatives étaient 250,5 x 209 cm. Cette entrée se retrouve, presque mot pour mot, dans l'inventaire de ce même palais dressé en 1716, dépourvue d'évaluations. Le numéro attribué alors à ce tableau, 570, reparaît dans tous les inventaires suivants et se distingue encore nettement dans l'angle inférieur gauche de la toile, peint en blanc. En 1772 et 1794, il fut inventorié au nouveau Palais royal de Madrid ; dans les deux cas, la hauteur demeurait identique, tandis que la largeur était portée à environ 292 cm, ce qui coïncide avec la largeur actuelle. Cette différence d'environ 42 cm donne à penser que les adjonctions mentionnées plus haut furent effectuées au moment où le tableau fut transféré du Buen Retiro au nouveau Palais royal de Madrid.

Voir tome I, p. 10, 75, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 111, 112, 132, 133, 190 et *77, 107*.

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila et Rocío Dávila. (N.D.L.R.)

Détail montrant le numéro d'inventaire, 570, peint en blanc, sur la toile originelle (le numéro 195, peint en noir sur le fragment de toile plus épaisse, formant rajout, correspond au catalogue du Prado de 1843).

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1171

Painted in Rome in 1630 (Palomino, [1724], 1988, III, p. 223).

Velázquez received payment for it in 1634 or before (see no. **43**).

Strips of a coarser canvas have been stitched on both sides of the original (roughly 22 cm at the viewer's left and 10 at his right).

Bought for Philip IV in 1634 by Don Jerónimo de Villanueva, Protonotary of Aragon and Secretary to the Count-Duke of Olivares.

Inventorized in 1701 at the Palacio del Buen Retiro: "A painting, depicting the Forge of Vulcan, when Apollo advised him of his wife's adultery, original by Velázquez; appraised in one hundred and sixty doubloons." This entry is repeated almost word for word in the inventory of the same Palace compiled in 1716, in which the entries were numbered and monetary appraisals were omitted. The number then given to the painting, 570, is repeated in all subsequent inventories and can still be seen distinctly on the canvas' lower left, painted in white. The metrical equivalent of the recorded size is approximately 209 cm in height and 250 cm in width.

In 1772 and 1794 it was inventorized at the new Madrid Royal Palace; in both instances, the recorded height was the same as before, while the width was increased to about 292 cm – which coincides with its present width. The difference between the Buen Retiro and the Madrid Palace inventories in what regards the painting's width, about 42 cm, suggests that the additions mentioned above were made at the time when the painting was transferred from the Buen Retiro to the Madrid Palace.

See volume I, pp. 10, 75, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 110, 111, 131, 132, 189 and *77, 107*.

The painting was restored in 1989 at the restoration workshops of the Prado Museum by María Teresa Dávila and Rocío Dávila. (ed. note)

Detail showing the white-painted inventory number, 570, on the original canvas (the black-painted number 195 on the added strip of coarser canvas corresponds to the 1843 Prado catalogue).

References: C no 35 • M no 61 • L-R 1963 no 68 • B no 41 • G no 59 • Madrid 1990, no 23 • G P pp. 234–245

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1171

Das Gemälde entstand 1630 in Rom (Palomino, [1724], 1988, III, S. 223).

Velázquez wurde spätestens 1634 dafür bezahlt.

Streifen von gröberer Leinwand wurden beidseitig an das Original angefügt (ungefähr 22 cm links und 10 cm rechts).

Das Bild wurde im Jahr 1634 von Jerónimo de Villanueva, Protonotar von Aragon und Sekretär des Conde Duque de Olivares, für Philipp IV. erworben.

Es ist 1701 im Inventar des Buen Retiro verzeichnet: »Ein Gemälde [...], das die Schmiede des Vulkan darstellt, und zwar in dem Augenblick, in dem Apoll Vulkan von der Untreue seiner Frau berichtet, ein Original von Velázquez [...], schätzungsweise 160 Dublonen wert.« Die ungefähren Maße waren 250,5 x 209 cm. Dieser Eintrag findet sich fast wörtlich im 1716 erstellten Inventar desselben Palastes, jedoch ohne Wertangabe. Die dem Gemälde zugeordete Nr. 570 taucht in allen späteren Inventaren auf und ist in der linken unteren Ecke der Leinwand, in Weiß gemalt, noch deutlich zu erkennen.

1772 und 1794 wurde das Gemälde im neuen Madrider Königspalast inventarisiert. Die Angabe der Höhe war in beiden Fällen gleich, während die Breite mit etwa 292 cm angegeben wurde, was der aktuellen Breite entspricht. Die Differenz von 42 cm in der Bildbreite regt den Gedanken an, daß die weiter oben erwähnten Anfügungen erfolgten, als das Gemälde vom Buen Retiro zum neuen Königspalast von Madrid gebracht wurde.

Siehe Band I, S. 10, 74, 77, 80, 81, 82, 83, 110, 111, 132, 133, 189 und *77, 107*.

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila und Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

Radiographie et détail de la tête d'Apollon.

Radiograph and detail of the head of Apollo.

Röntgenaufnahme und Detail vom Kopf des Apoll.

Étude pour la tête d'Apollon dans « La Forge de Vulcain », *1630*

Study for the Head of Apollo in "The Forge of Vulcan"

Kopf des Apoll in der »Schmiede des Vulkan«

36.3 x 25.2 cm

Provenance: Gênes, Signor Isola (vendu par lui-même en 1840 à un collectionneur non identifié) · Vente, Londres, Sotheby's, 21 mai 1935, n° 50 (Zurbarán)
Japon, collection particulière

Peint à Rome en 1630. Il y a quelques déperditions de pigments aux bords de la toile, résultant de la pression du cadre qui a été enlevé en 1980.

(Voir Mayer, 1927, L, p. 332–337 et *A study...*, s.d. ; Lafuente, 1943, n° 37.)

Des radiographies de *La Forge de Vulcain* effectuées en 1960 montrent que Velázquez a légèrement modifié le contour de la tête d'Apollon ; tels qu'ils ont été brossés à l'origine, les contours du visage et du cou du dieu correspondent plus étroitement à ceux de cette étude (p. 105). D'autres différences entre l'étude et l'œuvre définitive sont nettement visibles, dans l'éclairage de la tête d'Apollon et de sa couronne de laurier, aussi bien que dans le nombre et l'arrangement des feuilles de laurier, et dans les boucles et les tresses de la chevelure du dieu – d'une couleur ombrée dans l'étude et d'un jaune d'or dans la composition définitive.

Le grain de la toile originelle – aujourd'hui renforcée – semble le même que celui de *La Forge de Vulcain*. Au dos, collé sur le châssis, se trouve un morceau de toile sur lequel est fixé un papier portant la mention suivante :
« [S]ketch of Bacchanal Head by Velázquez/Bought of Signor Isola at Genoa 1840 – and/is original sketch for a figure in a large painting/at Madrid – I prefer this to all my pictures but one ». (Etude d'une tête d'une Bacchanale de Velázquez/Acheté au Signor Isola à Gênes en 1840 – étant l'étude originale pour une figure dans un grand tableau/à Madrid – je préfère cela à tous mes tableaux sauf un).

Voir tome I, p. 83 et *76*.

Provenance: Genoa, Signor Isola (bought from him in 1840 by an unknown collector) · London, Sotheby's sale, 21 May 1935, no. 50 (Zurbarán)
Japan, private collection

Painted in Rome in 1630. Some pigment loss at the edge of the canvas, due to pressure from the frame, removed in 1980.

See A.L. Mayer, 1927, L, pp. 332–7 and *A study...*, n.d. See also Lafuente, 1943, no. 37.

Radiographs of *The Forge of Vulcan* made in 1960 show that Velázquez modified somewhat the contour of Apollo's head; the outline of the god's face and neck, as first brushed in, corresponds more closely with this study (p. 105). Other differences between the study and the final work are visible to the naked eye in the lighting of Apollo's head and laurel wreath, as well as in the number and arrangement of the laurel leaves and in the curls and tresses of the god's hair – of umber hues in the study and golden yellow in the final composition.

The grain of the original canvas – now relined – seems to be the same as that of *The Forge of Vulcan*. On the back, glued on the stretcher, there is a piece of canvas and, pasted on it, a paper with the following note:
"[S]ketch of Bacchanal Head by Velázquez/Bought of Signor Isola at Genoa 1840 – and/is original sketch for a figure in a large painting/at Madrid – I prefer this to all my pictures but one."

See volume I, pp. 83 and *76*.

Provenienz: Genua, Signor Isola (1840 an einen unbekannten britischen Sammler veräußert) · London, bei Sotheby's am 21. Mai 1935, Nr. 50 (Zurbarán), verkauft
Japan, Privatbesitz

Das Bild entstand 1630 in Rom. Der Leinwandrand weist Pigmentverluste durch den Druck des Rahmens auf, der 1980 entfernt wurde.

(Siehe Mayer, 1927, L, S. 332–337 und *A study...*, n.d.; Lafuente, 1943, Nr. 37.)

Die Radiographien von 1960 der *Schmiede des Vulkan* zeigen, daß Velázquez die Kontur von Apolls Kopf leicht veränderte. Der Umriß von Gesicht und Hals der ursprünglichen Version korrespondiert stärker mit der Studie (S. 105). Auch andere Unterschiede zwischen der Studie und dem endgültigen Werk sind klar erkennbar, zum Beispiel in der Beleuchtung von Apolls lorbeerbekränztem Kopf, auch in der Fülle und Anordnung der Lorbeerblätter sowie der Locken und gewellten Strähnen im Haarschopf des Gottes – in der Studie sind die Haare dunkel, in der endgültigen Komposition dagegen goldblond.

Die Körnung der Originalleinwand – heute doubliert – scheint von gleicher Art zu sein wie die in der *Schmiede des Vulkan*. Auf der Rückseite, auf dem Rahmen, befindet sich ein Stück Leinwand, auf dem ein Zettel mit folgender Anmerkung aufgeklebt ist: »[S]ketch of Bacchanal Head by Velázquez/Bought of Signor Isola at Genoa 1840 – and/is original sketch for a figure in a large painting/at Madrid – I prefer this to all my pictures but one.« (Studie eines Kopfes zu einem Bacchanal von Velázquez/Angekauft von Signor Isola in Genua 1840 – ist die Originalstudie zu einer Figur eines großen Gemäldes/in Madrid – ich ziehe diese allen meinen Bildern außer einem vor.)

Siehe Band I, S. 82, 83 und *76*.

References: M no 62 · L-R 1963 no 69 · B no 41B · G no 60 · Madrid 1990, no 24 · G P pp. 239-240

La Villa Médicis à Rome (le pavillon d'Ariane), *1630*

Villa Medici in Rome (Pavillon of Ariadne)

Villa Medici, Pavillon der Ariadne

44.5 x 38.5 cm

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. de 1666, 1686 et 1700) • Madrid, rescapé de l'incendie de l'Alcázar de 1734 (inv. de 1735 et 1747) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1772, septembre 1789 et 1794 – bien qu'il n'y figurât plus depuis 1791) • Madrid, Palacio Real, Secrétairerie d'Etat (depuis 1791 ; inv. de 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1211

Abrasé en plusieurs endroits.

Cette œuvre ainsi que la suivante (n° 47) peuvent raisonnablement être datées de l'été 1630, lorsque Velázquez passa deux mois à la Villa Médicis où « il y avait de remarquables statues antiques à copier », selon les mots de Pacheco ([1649], 1956, I, p. 160). Telle était la date donnée à ces deux tableaux jusqu'à ce que Valerian von Loga la mette en question (1923, p. 294). Peu après, Allende-Salazar lui donna raison en soutenant que Velázquez avait peint ces deux œuvres durant son second séjour en Italie, en 1650–1651 (1925, p. 131–132, 282). Presque tous les autres auteurs après lui partagèrent cette opinion qui, en l'occurrence, se fondait sur une interprétation du développement du style de Velázquez dont des témoignages documentés ont récemment démontré l'inexactitude. La légèreté de la touche et l'emploi de la pleine pâte pour accentuer la luminosité de la forme, que l'on remarque dans ces deux tableaux, ne sont aucunement incompatibles avec les œuvres connues pour avoir été exécutées par Velázquez au cours de son premier séjour en Italie, singulièrement avec le paysage de la composition beaucoup plus vaste qu'est *Jacob recevant la tunique de Joseph* (n° 43). De plus, la transparence dans l'exécution des figures rappelle *La Reddition de Breda* (n° 73), achevée en 1634–1635, plus que toute autre composition du maître. Kurt Gerstenberg a plaidé de façon convaincante pour la datation de ces deux peintures en 1630 (1957, p. 66).

Il est possible que ces deux œuvres aient fait partie des « quatre petits paysages » achetés à Velázquez pour le compte du roi par le protonotaire d'Aragon, don Jerónimo de Villanueva, en 1634 (voir Cruzada, 1885, p. 72). Toutefois, ils ne figurent pas dans l'inventaire de l'Alcázar de Madrid terminé le 17 mars 1637.

Il est vraisemblable qu'il s'agissait du « jardin » et du « paysage », tous deux « de la main de Velázquez », inventoriés à l'Alcázar de Madrid en 1666, avec les mesures approximatives suivantes : le premier 56 x 42 cm, le second 56 x 28 cm. De toute évidence, le « paysage »,

References: C no 243 • M no 155 • L-R 1963 no 158 • B no 103 • G no 61 • Madrid 1990, no 65 • G P pp. 208–217

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. of 1666, 1686 and 1700) • Madrid, rescued from the Alcázar fire of 1734 (inv. of 1735 and 1747) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1772, September 1789 and 1794 , though not there since 1791) • Madrid, Palacio Real, Office of the Secretary of State (since 1791; inv. of 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1211

Abraded in several spots.

Both this painting and the following (no. 47) can reasonably be dated in the summer of 1630, when Velázquez spent two months at the Villa de Medici, where "there were outstanding antique statues to copy," in Pacheco's words ([1649], 1956, vol. I, p. 160). This was the date given to both pictures till Valerian von Loga questioned it (1923, p. 294). Soon after, Allende-Salazar, agreeing with von Loga, held that Velázquez had painted both pictures during his second Italian journey, in 1650–51 (1925, pp. 131–2, 282). Nearly all later writers held this opinion, which, as it happened, was based on an understanding of the development of Velázquez' style which documentary evidence has more recently proved to be unacceptable. The light brushwork, with impasto used for luminous accents of form, noticeable in these two pictures, is not at all inconsistent with the works known to have been executed by Velázquez during his first Italian journey, certainly not with the landscape in the much larger composition *Joseph's Bloody Coat* (no. 43). Moreover, the transparent brushing-in of the figures recalls *The Surrender of Breda* (no. 73), finished by 1634–35, more than any other of the Master's works. Kurt Gerstenberg has convincingly argued in favour of dating both paintings in 1630 (1957, p. 66).

The two pictures might have been among the "four little landscapes" acquired from Velázquez for the King by the Protonotary of Aragon, Don Jerónimo de Villanueva, by 1634 (see Cruzada, 1885, p. 72). They were not included in the inventory of the Madrid Alcázar completed on 17 March 1637. It is likely that they were the "garden" and the "landscape" both by Velázquez, inventorized at the Madrid Alcázar in 1666. The "garden" was described as measuring approximately 56 x 42 cm; the "landscape" was approximately, 56 x 28 cm. Obviously, the "landscape", valued at 20 ducats, was regarded as of a much higher quality than the "garden", appraised at 10 ducats. Both paintings were described in the

Provenienz: Madrid, Alcázar (Inv. von 1666, 1686 und 1700) • Madrid, vor dem Brand im Alcázar 1734 gerettet (Inv. von 1735 und 1747) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1772, September 1789 und 1794, obwohl schon seit 1791 nicht mehr dort) • Madrid, Palacio Real, Staatssekretariat (seit 1791; Inv. von 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1211

Das Gemälde weist an mehreren Stellen Abrieb auf.

Dieses Bild, ebenso wie das folgende (Nr. 47), kann auf den Sommer 1630 datiert werden, als Velázquez zwei Monate in der Villa Medici verbrachte, wo »es bemerkenswerte antike Statuen zu kopieren gab«, wie Pacheco berichtete ([1649], 1956, I, S. 160). Die Datierung beider Bilder stellte Valerian von Loga in Frage (1923, S. 294). Kurz darauf pflichtete ihm Allende-Salazar bei, indem er unterstrich, Velázquez habe die beiden Bilder während seines zweiten Italienaufenthalts von 1650–1651 gemalt (1925, S. 131–132 und 282). Fast alle anderen Autoren nach ihm teilten diese Ansicht, die sich offenbar auf eine Interpretation der Stilentwicklung von Velázquez stützte und deren Ungenauigkeit durch dokumentarische Beweise erst vor kurzem belegt worden ist. Die leichte Pinselführung mit pastosem Auftrag zur hellen Akzentuierung der Form fällt bei beiden Gemälden auf und ist mit keinem der bekannten Werke vereinbar, die Velázquez während seines ersten Italienaufenthalts ausführte, insbesondere nicht mit der Landschaft in der sehr viel größeren Komposition *Josefs blutiger Rock wird Jakob gebracht* (Nr. 43). Außerdem erinnert die transparente Ausführung der Figuren stärker an die *Übergabe von Breda* (Nr. 73), 1634–1635 vollendet, als an jedes andere Werk des Meisters. Kurt Gerstenberg vertrat überzeugend den Standpunkt, beide Gemälde stammten aus dem Jahr 1630 (1957, S. 66).

Möglicherweise waren die beiden Bilder Teil der »Vier kleinen Landschaften«, die der Protonotar von Aragon, Jerónimo de Villanueva, 1634 von Velázquez für den König erwarb (siehe Cruzada, 1885, S. 72). Jedoch sind sie nicht im am 17. März 1637 fertiggestellten Inventar des Madrider Alcázar verzeichnet.

Wahrscheinlich handelte es sich um den »Garten« und die »Landschaft«, inventarisiert im Alcázar 1666 mit den folgenden Maßen: das erste Bild 56 x 42 cm, das zweite 56 x 28 cm. Anscheinend wurde die »Landschaft«, geschätzt auf 20 Dukaten Wert, für sehr viel bedeutender

estimé 20 ducats, était considéré d'une qualité bien supérieure au « jardin », évalué 10 ducats. Les deux œuvres étaient décrites dans les mêmes termes, mais sans estimation, dans l'inventaire de 1686 de l'Alcázar de Madrid.

Ces deux tableaux furent à nouveau répertoriés en 1700, avec la même localisation et la même description, le « paysage » sous le n° 149 et le « jardin » sous le n° 154, chacun étant évalué 50 doublons.

L'inventaire des œuvres ayant échappé à l'incendie de l'Alcázar en 1734, dressé peu de temps après le désastre, inclut sous le n° 400 « deux toiles [...] représentant deux ruines, originaux de Velázquez », dont les mesures correspondent à environ 42 x 42 cm.

Deux copies existantes de l'inventaire des tableaux rescapés établi plus tard, en 1747, offrent une description plus complète et quasi identique des deux tableaux. Nous y trouvons sous le n° 209, précédé de l'adjectif *antiguo* (ancien), signifiant que l'œuvre faisait partie des collections royales en 1700, « une autre peinture d'un paysage avec une ruine, où se trouvent une statue et deux figures, original par Velázquez [...] estimé 360 *reales* », mesurant approximativement 42 x 42 cm. Ce tableau fut inventorié en 1772 sous le même numéro et avec les mêmes mesures, en même temps que notre n° 47, dans les collections du palais du Buen Retiro ; son sujet étant alors décrit comme l'entrée d'un jardin à Rome.

Dans l'inventaire du Buen Retiro de septembre 1789, il était répertorié sous le n° 713, avec les mêmes dimensions et décrit comme « une esquisse de Velázquez, avec la perspective d'un jardin, dans un cadre ancien ». Une note ultérieure en marge indiquait qu'il avait été transféré dans les bureaux du secrétaire d'Etat, au Palais royal de Madrid, en exécution d'un ordre du 3 avril 1791. Le tableau porte toujours, peint en blanc dans l'angle inférieur droit, le numéro d'inventaire du palais du Buen Retiro, 713.

Sous le même numéro et dans des termes semblables – mais évalué 200 *reales* – il figurait dans l'inventaire du Buen Retiro dressé en 1794. Toutefois, d'après une liste établie un peu plus tard, le 5 mai 1794, il ne se trouvait plus dans ce palais. Il était à l'évidence resté dans les bureaux de la Secrétairerie d'Etat, où il fut répertorié en 1814 avec son pendant : « 710. 713. – Deux peintures [...] la première représentant l'entrée d'un jardin avec deux figures et la seconde une sorte de charmille avec trois figures. Ecole de Velázquez », mesurant approximativement 42 x 42 cm.

La différence entre les mesures données avant et après l'incendie de 1734 provient peut-être des dommages subis par la peinture. Cependant, comme ce tableau fut sauvé avec son cadre, qui était probablement le « cadre ancien » qu'il avait encore en 1789, il est vraisemblable que ce manque de concordance est dû à l'imprécision des mesures prises à vue.

Voir tome I, p. 77 et *70*.

same terms, though with no valuation, in the 1686 inventory of the Madrid Alcázar.

The two were again inventorized in 1700 at the Madrid Alcázar. Their description was the same; each was valued at 50 doubloons. The entries were numbered, 149 corresponding to the "landscape" and at 154 the other.

The inventory of paintings rescued from the fire which in 1734 destroyed the Alcázar, compiled soon after the disaster, included under no. 400 "two canvases representing two ruins, original landscapes by Velázquez". The metrical equivalent of the reported size is approximately 42 cm square.

Two extant copies of the inventory of the rescued paintings drawn up later, in 1747, describe both paintings more fully. Under no. 209, we find "Another painting of a landscape with a ruin, where there are a statue and two figures, an original by Velázquez, appraised at 360 *reales*". "Antiguo" (old) signified that the painting was in the royal collection by 1700.

The painting was inventorized in 1772 under the same number and as of the same size, together with no. 47, at the Buen Retiro Palace; its subject was then said to be a spot or entrance in a garden at Rome.

In the Buen Retiro inventory of September 1789, it was listed under no. 713 as of the same size and described as "a sketch by Velázquez with a garden's perspective, in an old frame". A later note on the margin indicated that it had been transferred to the Office of the Secretary of State – at the Madrid Royal Palace – in compliance with an order of 3 April 1791. The painting still bears the white-painted Buen Retiro inventory number 713 in the lower right corner.

It was included under the same number and in like terms, though valued at 200 *reales*, in the 1794 inventory of the Buen Retiro. However, according to a list drawn up a little later, on 5 May 1794, it was not there. Evidently it remained at the Office of the Secretary of State, where in 1814 it was inventorized together with its companion piece: "710. 713. – Two pictures, the first one represents the entrance to a garden with two figures, and the second a sort of arbour with three figures. School of Velázquez", measuring approximately 42 cm square.

The difference in the measurements reported before and after the 1734 fire might be due to damages suffered by the painting. However since the painting was rescued with its frame, and this probably was the "old frame" that it still had in 1789, it is likely that the discrepancy was due to the less than accurate nature of eye measurements.

See volume I, pp. 77 and *70*.

gehalten als der »Garten«, der nur mit 10 Dukaten bewertet wurde. Beide Werke wurden mit den gleichen Worten, jedoch ohne Angabe des Wertes, im Inventar von 1686 des Madrider Alcázar beschrieben.

Beide Bilder wurden 1700 erneut inventarisiert, mit dem gleichen Verbleib und der gleichen Beschreibung, die »Landschaft« unter Nr. 149 und der »Garten« unter Nr. 154. Beide wurden auf je 50 Dublonen geschätzt.

Das Inventar der Werke, die vor dem Brand des Alcázar von 1734 gerettet werden konnten, wurde kurz nach der Katastrophe erstellt und enthält unter Nr. 400 »zwei Leinwände [...], die zwei Ruinen darstellen, Originale von Velázquez«, mit den Maßen 42 x 42 cm.

Zwei vorhandene Kopien des Inventars mit den geretteten Gemälden von 1747 geben eine vollständigere, aber fast identische Beschreibung der beiden Bilder. Unter Nr. 209 finden wir mit der vorangesetzten Qualifizierung *antiguo* (alt) – was bedeutet, daß das Werk bereits 1700 Teil der königlichen Sammlung war – »ein weiteres Gemälde einer Landschaft mit Ruine, auf dem sich eine Statue und zwei Figuren befinden, ein Original von Velázquez [...], geschätzt auf 360 *reales*« mit den Maßen 42 x 42 cm. Dieses Bild wurde 1772 in den Sammlungen des Buen Retiro unter derselben Nummer und mit denselben Maßen inventarisiert, zusammen mit Nr. 47. Sein Sujet wurde als Eingang zu einem römischen Garten beschrieben.

Im Inventar vom September 1789 des Buen Retiro war es unter Nr. 713 mit den gleichen Maßen verzeichnet und wurde als »eine Skizze von Velázquez, mit Blick in einen Garten, in einem alten Rahmen gefaßt« beschrieben. Eine spätere Randbemerkung gab an, es sei gemäß eines Befehls vom 3. April 1791 in das Staatssekretariat im Königspalast zu Madrid gebracht worden. Das Gemälde trägt noch immer in der rechten unteren Ecke die Inventar-Nr. 713 des Buen Retiro.

Unter der gleichen Nummer und mit ähnlichen Worten – aber mit einem Wert von 200 *reales* – erschien es im Inventar von 1794 des Buen Retiro. Dabei befand es sich nach einer wenig später, nämlich am 5. Mai 1794 erstellten Liste nicht mehr im Palast. Anscheinend war es im Staatssekretariat verblieben, wo es zusammen mit seinem Pendant 1814 folgendermaßen inventarisiert wurde: »710. 713. – Zwei Gemälde [...], das erste stellt den Eingang zu einem Garten mit zwei Figuren dar und das zweite eine Art Laubengang mit drei Figuren. Schule des Velázquez«, Maße etwa 42 x 42 cm.

Der Unterschied in den Maßangaben vor und nach dem Brand von 1734 rührt vielleicht von den Schäden her, die das Gemälde genommen hatte. Jedoch, da das Bild mitsamt seines Rahmens – vermutlich dem »alten Rahmen«, den es 1789 noch besaß – gerettet wurde, ist es wahrscheinlich, daß der Mangel an Übereinstimmung durch die ungenauen, geschätzten Angaben per Augenmaß verursacht wurde.

Siehe Band I, S. 77 und *70*.

La Villa Médicis à Rome (deux hommes à l'entrée de la grotte), *1630*

Villa Medici in Rome (Façade of the Grotto-Logia)

Villa Medici, zwei Männer bei der Fassade der Grottenloggia

48.5 x 43 cm

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. de 1666, 1686 et 1700) • Madrid, échappe à l'incendie de l'Alcázar de 1734 (inv. de 1735 et 1747) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1772, septembre 1789 et 1794, bien qu'elle n'y figurât pas depuis 1791) • Madrid, Palacio Real, office du secrétaire d'État (depuis 1791 ; inv. de 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1210

Voir n° **46**. Les renseignements suivants complètent les informations relatives à la provenance de cette peinture.

1747 : Inventaire des œuvres ayant échappé à l'incendie de l'Alcázar (premier exemplaire) : « 481 – Une autre peinture d'une ruine avec quelques arbres [...] original de Velázquez.» Dans la marge : « Elle a été évaluée 150 *reales*.» Deuxième exemplaire existant de l'inventaire de 1747 des peintures rescapées de l'Alcazar : « Ancien. 477. – Une autre peinture d'une ruine avec quelques arbres [...] original de Velázquez, évalué 150 reales. » Dans les deux cas, les mesures étaient identiques : environ 41,8 x 41,8 cm. Comme nous l'avons expliqué précédemment, « ancien » signifie que l'œuvre faisait déjà partie des collections royales en 1700. L'estimation représente approximativement 40 % de celle de son pendant (n° **46**).

1772 : Inventaire du Buen Retiro. La peinture est inscrite sous le n° 478 ; elle figure avec son pendant dans une même entrée (voir n° **46**).

Septembre 1789 : Inventaire du Buen Retiro : « 710. – Une autre peinture, par Juan Bautista del Mazo, perspective d'une galerie et d'un jardin, dans un cadre doré. » En marge : « A l'office du secrétaire d'État, suivant un ordre du 3 avril 1791. » Les mesures étaient inchangées. L'attribution à Mazo tendrait à indiquer que l'œuvre n'était pas considérée comme de la même qualité que le n° **46**. Contrairement à l'autre peinture de la *Villa Médicis*, elle n'avait pas conservé son ancien cadre, qui était noir.

1794 : Inventaire du Buen Retiro : n° 710, même description qu'en 1789, également attribuée à Mazo. Evaluée 200 *reales*, de même que l'autre peinture de la *Villa Médicis* attribuée, elle, à Velázquez (n° **46**).

Voir tome I, p. 77 et *73*.

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. of 1666, 1686 and 1700) • Madrid, rescued from the Alcázar fire of 1734 (inv. of 1735 and 1747) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1772, September 1789 and 1794, though not there since 1791) • Madrid, Palacio Real, Office of the Secretary of State (since 1791; inv. of 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1210

See no. **46** above. The following data completes the information concerning the provenance of this painting:

1747: Inventory of the paintings rescued from the Alcázar fire (earlier draft): "481 – Another painting of a ruin with some trees, original by Velázquez". On the margin: "It was appraised at 150 *reales*". Second extant copy of the 1747 inventory of rescued paintings: "Old. 477. – Another painting of a ruin with some trees, original by Velázquez, valued at 150 *reales*". In both cases, the measurements were identical: about 41.8 cm square. As previously explained "old" means that the painting was in the royal collection by 1700. The valuation is roughly forty per cent of that for the companion piece (no. **46**).

1772: Inventory of the Buen Retiro. The painting is numbered 478 and it is grouped together with its companion piece in one entry (see no. **46** above).

September 1789: Inventory of the Buen Retiro: "710. – Another painting, by Juan Bautista del Mazo, a perspective of a gallery and garden, in a gilded frame." In the margin: "At the Office of the Secretary of State by order of 3 April 1791." The measurements were unchanged. The attribution to Mazo would be one more indication that the painting was not regarded as of the same quality as no. **46**. Contrary to the other *Villa Medici* painting, it had not retained the old frame, which was black.

1794: Inventory of the Buen Retiro: no. 710, same description as in 1789, also as by Mazo. Valued at 200 *reales*, the same as the other *Villa Medici* painting there ascribed to Velázquez (no. **46**).

See volume I, pp. 77 and *73*.

Provenienz: Madrid, Alcázar (Inv. von 1666, 1686 und 1700) • Madrid, vor dem Brand im Alcázar 1734 gerettet (Inv. von 1735 und 1747) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1772, September 1789 und 1794, obwohl schon seit 1791 nicht mehr dort) • Madrid, Palacio Real, Staatssekretariat (seit 1791; Inv. von 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1210

Siehe Nr. **46**. Die folgenden Daten vervollständigen die Informationen zur Provenienz dieses Gemäldes.

1747: Inventar der Werke, die vor dem Brand im Alcázar gerettet werden konnten (früherer Entwurf): »481 – Ein weiteres Bild einer Ruine mit einigen Bäumen [...], Original von Velázquez.« Als Randbemerkung: »Wird auf 150 *reales* geschätzt.« Im zweiten erhaltenen Exemplar des Inventars von 1747 der geretteten Bilder aus dem Alcázar: »Alt. 477. – Ein weiteres Gemälde einer Ruine mit einigen Bäumen [...], Original von Velázquez, geschätzt auf 150 *reales*.« In beiden Fällen wurden identische Maße angegeben: ungefähr 41,8 x 41,8 cm. Wie bereits erwähnt, bedeutet »alt«, daß das Werk schon 1700 zu den königlichen Sammlungen gehörte. Die Schätzung des Wertes betrug etwa 40% seines Pendants (Nr. **46**).

1772: Inventar des Buen Retiro. Das Gemälde ist unter Nr. 478 verzeichnet. Zusammen mit seinem Pendant wird es im selben Eintrag erwähnt (siehe Nr. **46**).

September 1789: Inventar des Buen Retiro: »710. – Ein weiteres Gemälde, von Juan Bautista del Mazo, Ansicht einer Galerie und eines Gartens, in einem vergoldeten Rahmen.« Am Rand war vermerkt: »Gemäß Befehl vom 3. April 1791 im Staatssekretariat.« Die Maße blieben unverändert. Die Zuschreibung an Mazo könnte bedeuten, daß dem Werk nicht die gleiche Qualität zugestanden wurde wie Nr. **46**. Im Gegensatz zum anderen Gemälde der *Villa Medici* hatte es nicht seinen alten Rahmen, der schwarz war, bewahrt.

1794: Inventar des Buen Retiro: Nr. 710, gleiche Beschreibung wie 1789, ebenfalls Mazo zugeordnet. Auf 200 *reales* geschätzt, ebenso wie das andere Bild der *Villa Medici*, das hier Velázquez zugeschrieben wird (Nr. **46**).

Siehe Band I, S. 77 und *73*.

References: C no 42 • M no 154 • L-R 1963 no 157 • B no 102 • G no 62 • Madrid 1990, no 64 • G P pp. 204–207

Portrait de l'infante doña María, reine de Hongrie, *1630 (?)*

Infanta Doña María, Queen of Hungary

Infantin Doña María, Königin von Ungarn

59.5 x 45.5 cm

Provenance: Collections royales
Madrid, Museo del Prado (depuis le milieu du XIX^e siècle) – Inv. 1187

L'infante doña María, fille de Philippe III et de la reine Marguerite, naquit à l'Escurial le 18 août 1606 et mourut le 13 mai 1646 à Linz. Le 1^er juin 1626, elle fut fiancée à Ferdinand III, roi de Hongrie, mais le mariage – par procuration – n'eut lieu que le 25 avril 1629. En décembre de cette même année, elle se mit en route pour Vienne afin d'y retrouver son mari ; le voyage par petites étapes comporta un arrêt de quatre mois à Naples, d'août à décembre 1630.

Durant son séjour à Naples, Velázquez fit d'elle « un beau portrait », afin « de le rapporter à Sa Majesté », Philippe IV, à Madrid, d'après Pacheco qui dut l'entendre dire par Velázquez lui-même ([1649], 1956, I, p. 161).

Enriqueta Harris et John Elliott ont récemment publié des informations documentées, d'où il résulte que, le 23 octobre 1628, le comte-duc d'Olivares accepta une recommandation, qui lui avait été soumise deux jours auparavant, de faire envoyer au roi de Hongrie des portraits de Philippe IV, de la reine Elisabeth, des infants don Carlos et don Ferdinand et de l'infante doña María (1976, p. 24–26). En donnant son accord, Olivares ordonna que « Velázquez le peintre soit instamment prié de terminer ces portraits aussitôt que possible ». Il n'existe cependant aucune preuve que Velázquez ait alors entrepris, ou ait déjà commencé, comme le suggèrent Harris et Elliott, aucun des cinq portraits royaux. Il n'existe pas non plus d'indication documentée établissant que la commande avait été, en partie ou en totalité, achevée avant août 1629, date de son départ pour l'Italie.

Grâce à l'inventaire de l'Alcázar de Madrid, que Mazo commença en 1666 et laissa inachevé, nous savons que Velázquez avait peint deux portraits en buste de personnes royales « appartenant à la Maison d'Autriche » (f° 23). Les inventaires de ce même palais, dressés en 1686 (f° 33) et en 1700 (n° 382), indiquent que l'un des modèles était le cardinal-infant Ferdinand. Toutefois, rien n'atteste que ce portrait, ou celui du modèle royal dont on ne possède pas le nom, ait été peint par Velázquez conformément à l'ordre du 23 octobre 1628. Aucun de ces deux portraits n'a été identifié parmi les œuvres existantes de Velázquez.

Quant aux portraits de l'infante doña María, l'un d'entre eux fut inventorié comme étant de

Provenance: Royal collections
Madrid, Museo del Prado (since the middle of the 19th century) – Inv. 1187

The Infanta Doña María, daughter of Philip III and Queen Margarita, was born at El Escorial on 18 August 1606, and died on 13 May 1646 at Linz. Later, on 1 June 1626, she was betrothed to Ferdinand III, King of Hungary; however, the marriage did not take place (by proxy) till 25 April 1629. In December of the same year she set out for Vienna to join her husband; the leisurely journey included a four-months stop at Naples, from August to December 1630.

During her stay at Naples, Velázquez painted "a fine portrait" of her "to bring to His Majesty", Philip IV, at Madrid according to Pacheco, who must have learned this from Velázquez himself ([1649], 1956, I, p. 161).

Enriqueta Harris and John Elliott have recently published documentary data to the effect that on 23 October 1628 the Count-Duke of Olivares accepted a recommendation submitted to him two days earlier that portraits of Philip IV, Queen Isabel, the Infantes Don Carlos and Don Fernando, and the Infanta Doña María should be sent to the King of Hungary (1976, pp. 24–6). "Velázquez the painter shall be urged to finish the portraits as soon as possible". There is, however, no evidence that Velázquez began then, or had already begun as Harris and Elliott suggest, any of the five royal portraits. Nor is there any documentary indication that the commission had been partly or totally completed before August 1629, when he left for Italy.

From the inventory of the Madrid Alcázar begun by Mazo in 1666 and left unfinished, we know that Velázquez had painted two half-length portraits of royal persons from the "House of Austria" (fol. 23). The inventories of the same palace drawn up in 1686 (fol. 33) and 1700 (no. 382) indicate that one of the sitters was the Infante-Cardinal Don Fernando. However, there is nothing to suggest that either this portrait or that of the unnamed royal sitter was painted by Velázquez in compliance with the order of 23 October 1628. Neither portrait has been identified among Velázquez' extant works.

As for portraits of the Infanta Doña María, one was inventorized as by Velázquez in his time, in 1652, at the collection of the Duke of Sanlúcar and Marquis of Leganés (Manuel Gómez Moreno, *Varia velazqueña*, I, p. 691). Another portrait of the Queen of Hungary was

Provenienz: Königliche Sammlungen
Madrid, Museo del Prado (seit Mitte des 19. Jahrhunderts) – Inv. 1187

Die Infantin Doña María, Tochter von Philipp III. und Königin Margarete, wurde am 18. August 1606 im Escorial geboren und starb am 13. Mai 1646 in Linz. Am 1. Juni 1626 wurde sie mit Ferdinand III., König von Ungarn, verlobt, aber die Ferntrauung fand erst am 25. April 1629 statt. Im Dezember desselben Jahres begab sie sich auf den Weg nach Wien, um dort ihren Ehemann zu treffen. Die Reise erfolgte in kleinen Etappen und schloß einen viermonatigen Aufenthalt von August bis Dezember 1630 in Neapel ein.

Während ihres Aufenthalts in Neapel malte Velázquez »ein schönes Porträt« von ihr, um es »Seiner Majestät, Philipp IV., nach Madrid zu bringen«, wie Pacheco nach Velázquez' eigenen Worten berichtete ([1649], 1956, I, S. 161).

Enriqueta Harris und John Elliott veröffentlichten dokumentierte Informationen, aus denen hervorgeht, daß der Conde Duque de Olivares am 23. Oktober 1628 eine Empfehlung annahm, die ihm zwei Tage zuvor unterbreitet worden war, nämlich dem König von Ungarn Porträts Philipps IV., der Königin Isabella, der Infanten Don Carlos und Don Ferdinand und der Infantin Doña María zu übersenden (1976, S. 24–26). Mit seinem Einverständnis ordnete Olivares an, daß »der Maler Velázquez inständig gebeten werden solle, diese Porträts so bald wie möglich zu vollenden«. Allerdings gibt es keinen Beweis dafür, daß Velázquez – wie Harris und Elliott nahelegen – auch nur eines der fünf königlichen Porträts bereits abgeschlossen oder auch nur begonnen hatte. Ebenso wenig gibt es einen dokumentierten Hinweis darauf, daß der Auftrag teilweise oder zur Gänze vor August 1629, dem Zeitpunkt seines Aufbruchs nach Italien, abgeschlossen worden war.

Aus dem Inventar des Madrider Alcázar, das Mazo 1666 begann und nicht zu Ende führte, wissen wir, daß Velázquez zwei Halbfigurenporträts königlicher Persönlichkeiten gemalt hatte, »die dem Hause Österreich angehören« (Fol. 23). Die 1686 (Fol. 33) und 1700 (Nr. 382) erstellten Inventare desselben Palastes geben an, eines der Modelle sei der Kardinalinfant Ferdinand gewesen. Jedenfalls gibt es keinen Beweis dafür, daß dieses Porträt oder das des königlichen Modells, dessen Name uns nicht vorliegt, von Velázquez gemäß Auftrag vom 23. Oktober 1628 gemalt wurde. Keines der bei-

References: C no 244 · M no 507 · L-R 1963 no 379 · B no 42 · G no 46 · Madrid 1990, no 22 · G P pp. 190–195

Velázquez, de son vivant, en 1652, dans les collections du duc de Sanlúcar et du marquis de Leganés (Manuel Gómez-Moreno, *Varia velazqueña,* I, p. 691). Un autre portrait de la reine de Hongrie se trouvait dans l'atelier de Velázquez au moment de sa mort ; il fut inventorié sans nom d'auteur comme appartenant à Philippe IV (Cruzada, 1885, p. 275).

Le seul portrait existant de l'infante doña María, indiscutablement de la main de Velázquez, est le portrait en buste – apparemment partie d'une composition plus vaste – actuellement au Prado. Nous ne connaissons malheureusement presque rien de son origine, en dehors du fait qu'il se trouvait au Prado en 1872, lorsque Pedro de Madrazo signala qu'il n'était mentionné nulle part dans les inventaires de l'ancien Alcázar de Madrid (1872, p. 613, n° 1072).

Pedro de Beroqui déclara que ce tableau avait été inventorié au palais du Buen Retiro, sous le n° 397, en 1794 et en 1808 (1915, p. 15–16). L'entrée 397 des inventaires du Buen Retiro de juillet 1789, septembre 1789, 1794 et 1814 se rapporte, en fait, à un portrait de Velázquez « première manière ». C'est toutefois une peinture plus importante (environ 105 x 73 cm), représentant simplement « une femme ». L'inventaire du Buen Retiro de 1814 fait la liste des tableaux qui *s'y trouvaient* en 1808 et ne mentionne pas ceux qui avaient été transférés ailleurs. Selon l'inventaire de 1814 du Palais royal de Madrid, le portrait se trouvait dans les bureaux du secrétaire d'Etat (il y était en réalité depuis le 3 avril 1791) ; il était décrit sans nom d'auteur, comme le portrait « d'une dame, apparemment une religieuse, tenant un livre ». Ce *Portrait d'une dame* était au Prado en 1872, portant le nom de Velázquez, bien que Pedro de Madrazo, directeur du Musée, ait contesté cette attribution (*op. cit.*, p. 623–624, n° 1089) ; aujourd'hui, l'œuvre n'est plus attribuée à Velázquez.

D'après le catalogue actuel du Prado, le portrait que Velázquez avait fait de l'infante doña María se trouvait en 1794 à la Quinta du duc del Arco, propriété royale proche de Madrid. Toutefois, nous n'avons découvert aucune entrée relative à un portrait de l'infante doña María, de Velázquez ou de quelque autre peintre, dans l'inventaire du 25 février 1794 (*Ymbentario y Tasación general de los Muebles pertenecientes al Real Oficio de Furriera de Madrid [Reales Palacios] Retiro, Sitios y Casas de Campo, cuyos Muebles quedaron por fallecimiento del Sr. Rey Don Carlos III. que en paz descanse,* vol. II, p. 572–629). La seule entrée susceptible de se rapporter à l'œuvre en question serait le n° 50, décrivant un portrait de femme, mesurant environ 66 x 44 cm, sans nom d'auteur. Des informations plus substantielles seraient nécessaires pour proposer raisonnablement que cette entrée pourrait se rapporter au portrait de l'infante doña María de Velázquez.

in Velázquez' workshop at the time of his death; it was inventorized with no artist's name as belonging to Philip IV (Cruzada 1885, p. 275).

The only extant likeness of the Infanta Doña undisputedly by Velázquez' hand is the head-and-shoulders portrait, apparently part of a larger composition, now at the Prado. Unfortunately, near to nothing is known about its provenance, except that it was at the Prado by 1872, when Pedro de Madrazo pointed out that there was no mention of it in the inventories of the old Alcázar at Madrid (1872, p. 613, no. 1072).

Pedro de Beroqui stated that this portrait was inventoried at the Buen Retiro Palace, under no. 397, in 1794 and 1808 (1915, pp. 15–6). Entry 397 of the inventories of the Buen Retiro Palace compiled in July 1789, September of the same year, 1794, and 1814 does, in fact, refer to a portrait by Velázquez in his "first manner". It is, however, a larger picture (approximately 105 x 73 cm), representing just "a woman". The 1814 inventory of the Buen Retiro lists the paintings which *existed* there in 1808, with no mention of those which had been taken elsewhere. According to the inventory of the 1814 Madrid Royal Palace, the portrait was there at the Office of the Secretary of State; it had, indeed, been there since 3 April 1791. The Madrid Royal Palace inventory described it, with no artist's name, as a portrait of "a lady, apparently a nun, holding a book". This *Portrait of a Lady* was at the Prado under Velázquez' name in 1872 though Pedro de Madrazo, the museum's director, questioned the attribution (*op. cit.*, pp. 623–4, no. 1089); the painting is no longer ascribed to Velázquez.

According to the current Prado catalogue, Velázquez' portrait of the Infanta Doña María was at the Quinta del Duque del Arco, a royal estate near Madrid, in 1794. However, I have found no entry concerning any portrait of the Infanta Doña María by either Velázquez or any other painter in the inventory of the said royal estate dated 25 February 1794 (*Ymbentario y Tasación general de los Muebles pertenecientes al Real Oficio de Furriera de Madrid [Reales Palacios] Retiro, Sitios y Casas de Campo, cuyos Muebles quedaron por fallecimiento del Sr. Rey Don Carlos III. que en paz descanse,* vol. II, pp. 572–629). The only entry which might conceivably refer to the painting in question is no. 50; it describes a portrait of a woman, approximately 66 x 44 cm, with no painter's name. More substantial data would be needed to honestly suggest that this entry may refer to Velázquez' portrait of Infanta María.

The dating of this head-and-shoulders portrait has been a matter of disagreement. It has generally been identified with the one known to have been painted by Velázquez at Naples in 1630, even by those who, like myself, have pointed out that it certainly offers a contrast between the sitter's firmly drawn face and the fluid execution of her hair. Indeed, what is visible of the Infanta's brown and grey

den Porträts wurde im vorhandenen Gesamtwerk von Velázquez identifiziert.

Eines der Porträts der Infantin María wurde 1652 in den Sammlungen des Herzogs von Sanlúcar und Marquis von Leganés zu Lebzeiten von Velázquez als sein Werk inventarisiert (Manuel Gómez-Moreno, *Varia velazqueña,* I, S. 691). Ein anderes Bildnis der Königin von Ungarn befand sich bei Velázquez' Tod in seinem Atelier. Es wurde ohne Angabe des Malernamens als zum Besitz Philipps IV. gehörend inventarisiert (Cruzada, 1885, S. 275).

Das einzige vorhandene Porträt der Infantin María, das zweifellos von Velázquez stammt, ist das Brustbild – anscheinend Teil einer größeren Bildkomposition –, das sich heute im Prado befindet. Leider wissen wir fast nichts über seine Herkunft, außer daß es bereits 1872 im Prado hing, als Pedro de Madrazo feststellte, daß es in den Inventaren des alten Alcázar zu Madrid nirgends erwähnt wurde (1872, S. 613, Nr. 1072).

Pedro de Beroqui behauptete, dieses Porträt sei unter Nr. 397 in den Jahren 1794 und 1808 im Buen Retiro inventarisiert worden (1915, S. 15 und 16). Der Eintrag Nr. 397 der Inventare des Buen Retiro von Juli und September 1789 sowie aus den Jahren 1794 und 1814 bezieht sich in der Tat auf ein Porträt von Velázquez »im ersten Stil«. Es handelt sich in jedem Fall um ein größeres Gemälde (etwa 105 x 73 cm), das »eine Frau« darstellt. Das Inventar von 1814 des Buen Retiro verzeichnet die Gemälde, die sich 1808 *dort befanden* und läßt diejenigen aus, die an andere Orte gebracht wurden. Nach dem Inventar von 1814 aus dem Königspalast zu Madrid befand sich das Porträt im Staatssekretariat (in der Tat war es seit dem 3. April 1791 dort). Beschrieben wurde es ohne Angabe des Künstlernamens als »Porträt einer Dame, anscheinend von geistlichem Stande, die ein Buch in der Hand hält«. Dieses *Porträt einer Dame* war 1872 im Prado mit dem Namen von Velázquez versehen, wobei der damalige Museumsdirektor Pedro de Madrazo diese Zuordnung bestritt (*op. cit.*, S. 623–624, Nr. 1089). Heute wird das Werk Velázquez nicht mehr zugeschrieben.

Nach dem aktuellen Katalog des Prado befand sich das Porträt, das Velázquez von der Infantin María angefertigt hatte, 1794 in der Quinta del Duque del Arco, einem königlichen Besitz unweit von Madrid. Gleichwohl habe ich im Inventar vom 25. Februar 1794 keinen Eintrag mit Bezug auf ein Porträt der Infantin María von Velázquez oder einem anderen Maler gefunden (*Ymbentario y Tasación general de los Muebles pertenecientes al Real Oficio de Furriera de Madrid [Reales Palacios] Retiro, Sitios y Casas de Campo, cuyos Muebles quedaron por fallecimiento del Sr. Rey Don Carlos III. que en paz descanse,* Band II, S. 572–629). Der einzige Eintrag, der sich auf das fragliche Werk beziehen könnte, wäre Nr. 50 mit der Beschreibung eines Frauenporträts in der Größe von 66 x 44 cm ohne Angabe des Künstlernamens. Um ernsthaft annehmen zu können, daß dieser Eintrag sich auf das Porträt der Infantin María bezieht, wären solidere Informationen notwendig.

La datation de ce portrait en buste a été une source de désaccords. Il a généralement été identifié avec celui dont on sait que Velázquez le peignit à Naples en 1630, même par ceux qui, comme nous, ont signalé qu'il présente assurément un net contraste entre la fermeté d'exécution du visage du modèle et la fluidité du rendu de la chevelure. En fait, ce que nous voyons de la robe brune et grise de l'infante rappelle la touche du Velázquez des années 1630.

Il existe deux portraits en pied, presque identiques, dérivant visiblement du portrait de l'infante doña María du Prado. Le premier (200 x 106 cm) porte toujours, peint en blanc, le n° 471, sous lequel il fut répertorié au palais du Buen Retiro en 1789, 1794 et 1814, comme « portrait d'une reine » par Velázquez – les dimensions alors transcrites étant d'environ 209 x 125 cm (Staatliche Museen, Berlin-Est ; L-R 1963, n° 381). La tête de l'infante est, de toute évidence, une copie d'après le portrait du Prado, la différence essentielle étant que la tête et la fraise paraissent assez raides et manquent totalement de la fluidité de touche de Velázquez (T. I, p. 80). Les rédacteurs de l'inventaire de 1794 du Buen Retiro ont dû manifestement le ressentir, car ils ont estimé ce portrait en pied, décrit comme étant de la main de Velázquez, à 300 reales seulement, alors qu'ils évaluaient le portrait de la *Reine Elisabeth* vingt fois plus, 6 000 *reales* (n° 53).

Nous ne connaissons le second portrait en pied de l'infante doña María que d'après une photographie ; l'exécution de la tête et de la fraise semble avoir une qualité linéaire, ainsi que la robe – ce qui contraste avec l'ampleur du dessin du portrait en buste de Velázquez (T. I, p. 81). Cette œuvre a été achetée en 1945 – sans que la source en ait été révélée – par le Musée national de Prague. Pavel Stepánek identifia le modèle comme l'infante doña María (1969, p. 181–202 ; communication écrite du 21 juillet 1972). La peinture a 201 cm de hauteur et 118 cm de largeur.

Il est possible – et tel était l'avis de Gudiol – que le portrait de l'infante doña María par Velázquez, aujourd'hui au Prado, ait été utilisé comme modèle pour des répliques d'atelier destinées à des cours étrangères. Nous savons avec certitude qu'une telle copie figurait, comme nous l'avons dit plus haut, au palais du Buen Retiro.

Les informations concernant soit le portrait commandé à Velázquez le 23 octobre 1628, soit celui qu'il peignit effectivement en décembre 1630 peuvent difficilement être considérées comme concluantes pour la datation de ce portrait en buste. Pour notre part, nous penchons pour la date la plus tardive, principalement en raison de l'ampleur et de la fluidité avec lesquelles la robe a été brossée.

Voir tome I, p. 75, 79 et *75.*

dress is reminiscent of Velázquez' brushwork from 1630 and immediately after.

There are extant two full-length portraits which obviously derive from the likeness of the Infanta Doña María at the Prado. The first (200 x 106 cm) still bears the white-painted number, 471, under which it was inventorized at the Buen Retiro Palace in 1787, 1794 and 1814, as a "portrait of a Queen" by Velázquez; the metrical equivalent of its size, as then recorded, is approximately 209 x 125 cm (East Berlin, Staatliche Museen; L-R 1963, no. 381). The Infanta's head is evidently a copy after the Prado portrait, the main difference being that the head and ruff look rather wooden, totally lacking Velázquez' fluid touch (vol. I, p. 80). This must have been evident to the compilers of the 1794 Buen Retiro inventory who valued this full-length portrait, described then as by Velázquez, at just 300 *reales,* while they appraised Velázquez' portrait of *Queen Isabel, Standing* at twenty times as much, 6,000 *reales* (no. 53).

I know the other full-length portrait of Infanta Doña María only from a photograph; the execution of the hair and ruff seems to have a linear quality; the same appears to be the case with the dress, which contrasts with the broad design in Velázquez' head-and-shoulders portrait (vol. I, p. 81). This painting was acquired in 1945 from an undisclosed source by the National Gallery of Prague. Pavel Stepánek identified the sitter as the Infanta Doña María (1969, pp. 181–202; letter to the author, dated 21 July 1972). The painting is 201 cm in height and 118 cm in width.

It might be that, as Gudiol has supposed, that Velázquez' portrait of the Infanta Doña María, now at the Prado, was used as a model for workshop copies to be sent to foreign courts. We know for a fact that, as stated above, one such copy hangs at the Buen Retiro Palace.

The data concerning either the portrait commissioned to Velázquez on 23 October 1628 or the one which he did paint in December 1630 can hardly be regarded as conclusive for the dating of this head-and-shoulders portrait. I am inclined to the later date, mainly on account of the broad and fluid brushwork of the dress.

See volume I, pp. 75, 79 and *75.*

Die Datierung dieses Brustbildes gab Anlaß zu abweichenden Ansichten. Im allgemeinen wurde es mit demjenigen identifiziert, von dem bekannt ist, daß Velázquez es 1630 in Neapel malte, und dies selbst von denen, die wie ich darauf hinwiesen, daß es zweifellos einen klaren Kontrast zwischen der festen Ausführung des Gesichts und der flüchtigen Wiedergabe des Haars beinhaltet. Was von dem braun-grauen Kleid der Infantin zu sehen ist, erinnert an Velázquez' Pinselführung der dreißiger Jahre.

Es gibt zwei fast identische Ganzfigurenporträts, die sichtlich vom Bildnis der Infantin María aus dem Prado abgeleitet wurden. Das erste (200 x 106 cm) trägt noch immer die in Weiß aufgemalte Nr. 471, unter der es 1789, 1794 und 1814 im Buen-Retiro-Palast als »Porträt einer Königin« von Velázquez inventarisiert war – die damals angegebenen Maße waren etwa 209 x 125 cm (Staatliche Museen Ostberlin; L-R 1963, Nr. 381). Der Kopf der Infantin ist anscheinend eine Kopie nach dem Porträt aus dem Prado, da der Kopf und die Halskrause Velázquez' flüssige Pinselführung völlig vermissen lassen (Bd. I, S. 80). Die Herausgeber des Inventars von 1794 des Buen Retiro müssen dies deutlich empfunden haben, denn sie schätzten den Wert des Ganzfigurenporträts, das als aus der Hand von Velázquez beschrieben wird, auf nur 300 *reales,* während sie das Porträt der *Isabella von Bourbon* (Nr. 53) mit 6 000 *reales* zwanzigmal höher bewerteten.

Das zweite Ganzfigurenporträt der Infantin María kennen wir nur von einer Photographie. Die Ausführung von Kopf und Halskrause sind von linearer Qualität, ebenso das Kleid – was im Kontrast zu dem großzügigen Entwurf des Brustbildes von Velázquez (Bd. I, S. 81) steht. Dieses Werk wurde 1945 von dem Nationalmuseum in Prag erworben, ohne daß seine Herkunft offenbart worden wäre. Pavel Stepánek identifizierte das Modell als Infantin María (1969, S. 181–202; schriftliche Mitteilung vom 21. Juli 1972). Das Gemälde hat die Maße 201 x 118 cm.

Möglicherweise – und dieser Ansicht ist auch Gudiol – wurde das Porträt der Infantin María von Velázquez, das sich heute im Prado befindet, als Vorlage für Werkstattkopien verwendet, die für ausländische Höfe bestimmt waren. Mit Sicherheit wissen wir, daß eine solche Kopie, wie bereits weiter oben erwähnt, im Buen Retiro hing.

Die Angaben zu dem Porträt, mit dem Velázquez am 23. Oktober 1628 beauftragt wurde, sowie zu dem Bildnis, das er tatsächlich im Dezember 1630 malte, können nur schwerlich Aufschlüsse über die Datierung dieses Brustbildes geben. Ich neige zur späteren Datierung, hauptsächlich wegen der großzügigen und flüssigen Pinselführung, mit der das Kleid gemalt wurde.

Siehe Band I, S. 73, 74, 77 und *75.*

Une Sibylle (?), *1630–1631*

A Sibyl (?)

Sibylle (?)

62 x 50 cm

Provenance: La Granja, Palacio Real de San Ildefonso (inv. de 1746, 1774, 1794 et 1814 – dans ce dernier comme ne figurant plus au palais)
Madrid, Museo del Prado (depuis les années 1830) – Inv. 1197

Peinture « maigre ». Traces d'abrasion et repeints visibles en plusieurs endroits. Depuis quelque temps, le tableau s'est assombri.

Il n'existe aucune preuve, documentée ou autre, établissant que le modèle est doña Juana Pacheco, épouse de Velázquez. Cette identification remonte à 1746. José Mussó y Valiente le tenait pour le portrait d'une femme inconnue, « non pas idéalisée », mais « transformée » en sibylle (*Colección litográfica de los cuadros del Rey, N.S.*, Madrid, 1826, II, commentaire de la planche LXVI). Pedro de Madrazo insistait pour identifier le modèle comme étant la femme de Velázquez, tout en remarquant que son « costume ethnique » et sa tablette pouvaient, ou non, la transformer en sibylle (1872, p. 622, n° 1086). Le portrait de cette jeune femme brune tenant une tablette a quelquefois été censé représenter le « motif de la sibylle », le même que celui du n° **108** – lequel représente plus probablement Arachné.

Apparaissent, dans l'angle inférieur gauche, le n° 116 peint en blanc, et une fleur de lis dans l'angle opposé. Celle-ci signifiait que la peinture avait été acquise par la reine Elisabeth Farnèse, épouse de Philippe V, de ses propres deniers, ainsi que l'expliquait l'inventaire du Palais royal de La Granja, dressé en janvier 1746. L'une des entrées de cet inventaire est la plus ancienne référence à l'œuvre que nous discutons ; celle-ci y est décrite comme « un original de la main de Velázquez, représentant sa femme une tablette à la main », en lui donnant comme dimensions environ 57,5 cm de haut et 43 cm de large.

Elle fut inventoriée à nouveau en 1774 et 1794, sous le même numéro (116), dans ce même palais, en termes presque identiques, à l'exception des mesures, données en 1774 comme étant 70 x 56 cm et, en 1794, comme étant 77 x 49 cm.

Elle ne figurait pas dans l'inventaire du palais de La Granja de 1813 ; dans celui de 1814, elle était comprise parmi les œuvres ayant quitté le palais. Les inventaires de 1818 et de 1846 de ce palais l'omettaient également.

Voir tome I, p. 83.

Provenance: La Granja, Palacio Real de San Ildefonso (inv. of 1746, 1774, 1794 and 1814, in the latter as no longer there)
Madrid, Museo del Prado (since the 1830s) – Inv. 1197

Thinly painted. Rubbing and touching-up are noticeable in several areas. The painting has lately darkened.

There is no documentary nor any other kind of evidence to support the identification of the sitter as Doña Juana Pacheco, Velázquez' wife, which dates back to 1746. José Mussó y Valiente held it to be a portrait of an unknown woman, "not idealized, judging from her appearance" but "transformed" into a sibyl (*Colección litográfica de los cuadros del Rey, N.S.*, Madrid, 1826, vol. II, commentary to plate LXVI). Pedro de Madrazo insisted on identifying the sitter as Velázquez' wife, though remarking that there was no reason to either agree or disagree with the suggestion that her "ethnic dress" and the tablet which she is holding transform her into a sibyl (1872, p. 622, no. 1086). The painting of this black-haired woman holding a tablet has sometimes been said to represent the "sibyl motive", the same as no. **108** – which probably rather represents Arachne.

Painted in white in the lower left corner, there is the number 116, and a fleur-de-lis in the directly opposite corner. The latter signified that the painting had been acquired by Queen Isabel Farnese, wife of Philip V, out of her own pocket, as the inventory of the Royal Palace of San Ildefonso at La Granja, drawn up in January 1746, explained. One of the entries in this inventory is the earliest known reference to the painting we are concerned with. It described it as an "original by the hand of Velázquez, representing his wife with a tablet in her hand". The metrical equivalent of the reported size is approximately 57.5 cm in height and 43 cm in width.

In 1774 and 1794, it was again inventorized, under no. 116, at the same palace in almost identical terms, except for the size. The metrical equivalent of the reported measurements are: 1774, 70 x 56 cm; 1794, 77 x 49 cm.

It was not included in the 1813 inventory of the Royal Palace at La Granja, and in 1814 it was listed among the paintings no longer there. The inventories of the same palace compiled in 1818 and 1846 also omitted it.

See volume I, p. 83.

Provenienz: La Granja, Palacio Real de San Ildefonso (Inv. von 1746, 1774, 1794 und 1814 – im letzteren nicht mehr im Palast)
Madrid, Museo del Prado (seit den 1830er Jahren) – Inv. 1197

Das Bild wurde mit dünnem Farbauftrag gemalt. Spuren von Abrieb und Übermalungen sind an verschiedenen Partien sichtbar. Seit einiger Zeit ist das Gemälde nachgedunkelt.

Es gibt keinen dokumentierten oder anderen Beweis für die Identifikation des Modells von 1746 als Juana Pacheco, Ehefrau von Velázquez. José Mussó y Valiente hielt das Bild für das Porträt einer unbekannten Frau, »nicht idealisiert«, aber »abgewandelt« in eine Sibylle (*Colección litográfica de los cuadros del Rey, N.S.*, Madrid 1826, Band II, Bildkommentar LXVI). Pedro de Madrazo behauptete nachdrücklich, das Modell sei die Gattin von Velázquez, wobei er gleichzeitig anmerkte, ihr »ethnisches Gewand« und ihre Tafel könnten sie als eine Sibylle ausweisen (1872, S. 622, Nr. 1086). Das Porträt dieser dunkelhaarigen jungen Frau, die eine Tafel in der Hand hält, wurde gelegentlich als Darstellung des »Sibyllenmotivs« gewertet, wie auch das Motiv von Nr. **108**, das aber wahrscheinlich Arachne darstellt.

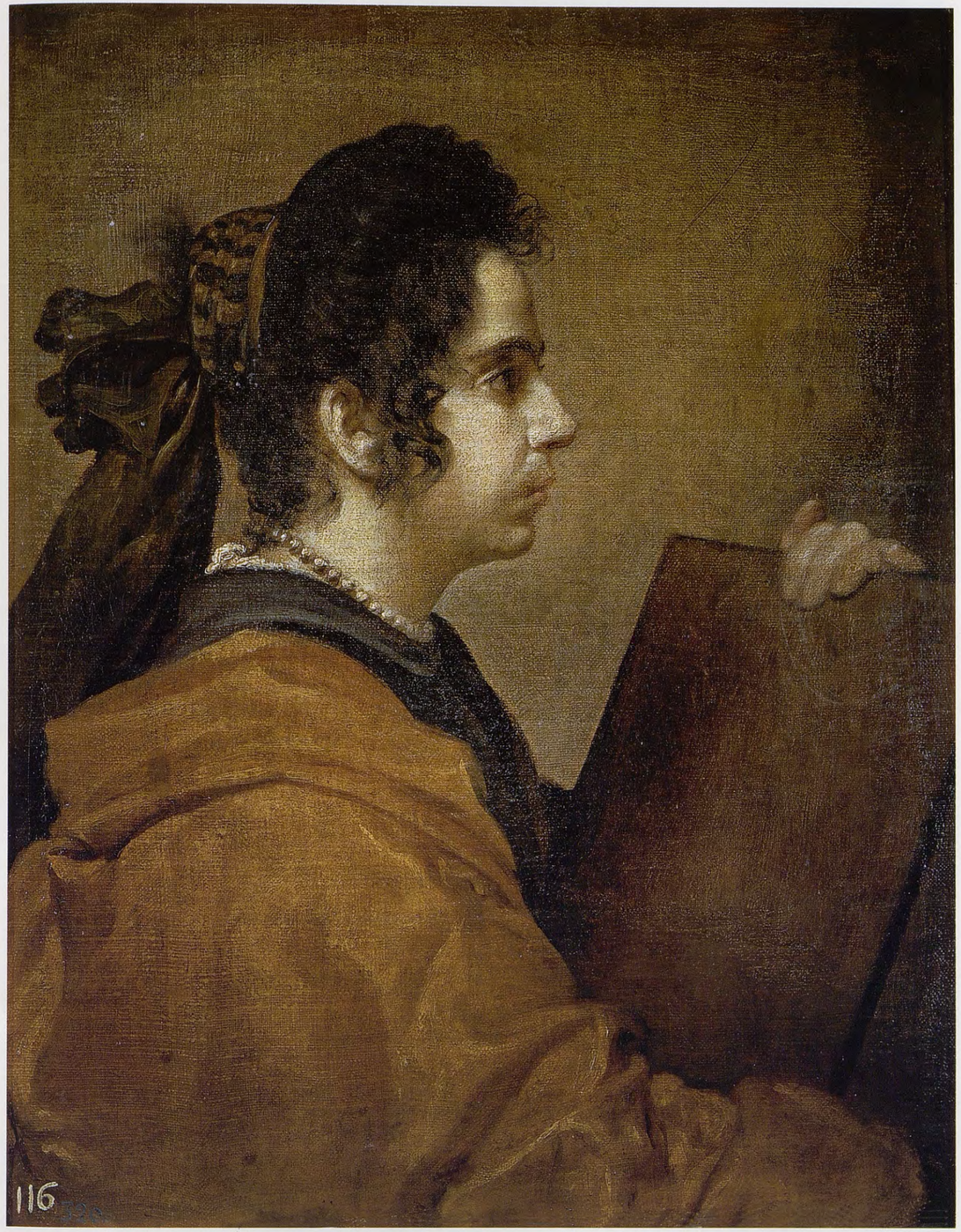
In der linken unteren Ecke ist in Weiß die Nummer 116 und ihr gegenüber eine bourbonische Lilie gemalt. Letzteres bedeutet, daß das Gemälde von Königin Elisabeth Farnese, Ehefrau von Philipp V., mit ihrem eigenen Geld erworben wurde, wie das im Januar 1746 erstellte Inventar des Königspalastes von La Granja erklärt. Einer der Einträge dieses Inventars beinhaltet den ältesten Hinweis auf dieses Gemälde. Es wird beschrieben als »ein Original von der Hand von Velázquez, das seine Frau mit einer Tafel in der Hand darstellt« und gibt die Maße von 57,5 cm Höhe und 43 cm Breite an.

1774 und 1794 wurde es erneut unter derselben Nummer (116), im selben Palast und mit den gleichen Worten inventarisiert. Eine Ausnahme bilden die Maße, die 1774 mit 70 x 56 cm und 1794 mit 77 x 49 cm angegeben wurden.

Im Inventar von 1813 des Palastes von La Granja war es nicht verzeichnet. In demjenigen von 1814 wurde es unter den Werken aufgeführt, die sich nicht mehr im Palast befanden. Die Inventare von 1818 und 1846 desselben Palastes erfaßten es ebenfalls nicht mehr.

Siehe Band I, S. 83.

References: C no 261 · M no 557 · L-R 1963 no 590 · B no 53 · G no 84 · Madrid 1990, no 34 · G P pp. 196–203



Portrait d'un jeune homme, *1630–1631*

Portrait of a Young Man

Porträt eines jungen Mannes

89.2 x 69.5 cm

Provenance: Düsseldorf, collection du prince électeur · Munich, Hofgartengalerie (1806–1836)
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (depuis 1836) – Inv. 518

Les mains du modèle sont simplement esquissées ; cependant, l'œuvre apparaît comme terminée selon les critères de Velázquez, étant donné qu'il utilisa, de temps à autre, des passages volontairement esquissés pour accentuer l'essence même du tableau, notamment à dater de 1630. Acheté à Madrid en 1694 par le ministre Wieser pour le compte du prince électeur Johann Wilhelm.

Voir tome I, p. 147.

Provenance: Düsseldorf, Gallery of the Prince Elector · Munich, Hofgartengalerie (1806–1836)
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (since 1836) – Inv. 518

The sitter's hands are just sketched in, yet the painting appears finished in Velázquez' terms since he used sketchy passages now and then, notably from 1630 on, to emphasize the very quiddity of painting. Bought in Madrid in 1694 by the Minister Wieser for the Prince Elector Johann Wilhelm.

See volume I, p. 147.

References: C no 229bb · M no 388 · L-R 1963 no 566 · B no 37 · G no 50 · Madrid 1990, no 14

Provenienz: Düsseldorf, Sammlung des Kurfürsten · München, Hofgartengalerie (1806–1836)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (seit 1836) – Inv. 518

Die Hände des Porträtierten sind lediglich skizziert. Das Bild scheint jedoch nach Velázquez' Kriterien vollendet zu sein, denn ab 1630 benutzte er von Zeit zu Zeit skizzenhafte Partien, um den eigentlichen Gehalt eines Gemäldes hervorzuheben. Es wurde 1694 in Madrid von Minister Wieser für den Kurfürsten Johann Wilhelm erworben.

Siehe Band I, S. 145.

Le Prince Baltasar Carlos avec son nain, *1631*

Prince Baltasar Carlos with a Dwarf

Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg

128.1 x 102 cm

Provenance: Castle Howard, comte de Carlisle (acquis en Italie vers le milieu du XVIII[e] siècle)
Boston, Museum of Fine Arts (depuis 1901), Henri Lillie Pierce Foundation – Inv. 01.104

Le prince Baltasar Carlos, fils de Philippe IV et d'Elisabeth de Bourbon, naquit le 17 octobre 1629 à Madrid et mourut le 9 décembre 1646 à Saragosse.

Une inscription de deux lignes, en partie effacée, en jaune sur le rideau rouge de droite *(Aetatis AN../MENS 4)* permet de conclure que ce tableau a été peint en mars 1631, date à laquelle le modèle avait un an et quatre mois.

L'identification traditionnelle du nain avec Francisco Lezcano, également connu sous le nom de *Niño de Vallecas* (n° **99**), fut admise par Moreno Villa, qui exprima l'opinion que ce portrait avait été peint en 1634, année au cours de laquelle Lezcano entra au service du prince (1939, p. 107–109). Toutefois, étant donné que le portrait fut indéniablement exécuté avant cette date, le nain ne peut être Lezcano. José Camón Aznar a signalé que ce nain porte un collier et devrait donc être identifié comme une petite fille (1964, I, p. 437).

Comme l'ont récemment fait remarquer J. Brown et J. H. Elliott, l'on voit sur ce portrait le prince vêtu d'un costume semblable à celui que, d'après le compte rendu d'un témoin oculaire, il portait à la cérémonie solennelle du serment d'allégeance à sa personne qui eut lieu en l'église de San Jerónimo le 7 mars 1632, bien qu'initialement elle ait dû avoir lieu deux semaines auparavant. De ce fait, ils supposent que l'inscription en partie effacée mentionnait à l'origine comme âge du prince deux ans et quatre mois – ce qui, admettaient-ils, n'aurait été exact que « si le tableau avait été destiné à commémorer » la date initialement prévue pour la cérémonie plutôt que l'événement lui-même. Quant à la présence du compagnon de jeux du prince, le nain tenant une pomme dans une main et un hochet de l'autre, ces deux auteurs discernent « une signification symbolique » dans ces deux objets qui, selon eux, ressemblent « aux symboles de royauté du sceptre et du globe » et ils concluent que, « au moyen de ces symboles, Velázquez faisait une allusion voilée et subtile à l'avenir de l'enfant comme roi d'Espagne » (1980, p. 253–254 ; sur la description par un témoin oculaire du costume porté par le prince Baltasar Carlos à la cérémonie du serment d'allégeance, voir León Pinelo, 1971, p. 287).

La suggestion que le hochet et la pomme tenus par le nain en train de jouer étaient censés

Provenance: Castle Howard, Earl of Carlisle (acquired in Italy about the middle of the 18th century)
Boston, Museum of Fine Arts (since 1901), Henri Lillie Pierce Foundation – Inv. 01.104

Prince Baltasar Carlos, son of Philip IV and Isabel of Bourbon, was born on 17 October 1629 in Madrid; he died on 9 December 1646 at Saragossa.

A two line, partly effaced inscription in yellow on the red curtain on the right *(Aetatis AN../MENS 4)* suggests that this painting was executed in March 1631, when the model would have been one year and four months old.

The traditional identification of the dwarf with Francisco Lezcano, also known as *Niño de Vallecas* (see no. **99**), was adhered to by Moreno Villa, who expressed the view that this portrait had been painted in 1634, the year when Lezcano entered the service of the Prince (1939, pp. 107–9). Since the painting was undeniably executed before this date, the dwarf cannot possibly be Francisco Lezcano. José Camón Aznar has pointed out that the dwarf's costume, which includes a necklace, is that of a girl (1964, I, p. 437).

J. Brown and J.H. Elliott have recently commented that in this portrait the prince is wearing a costume, according to an eye witness, similar to the one he wore at the solemn oath of allegiance ceremony which took place in San Jerónimo church on 7 March 1632, although initially it was to have taken place two weeks earlier. Because of this, they feel that the partly effaced inscription originally gave the age of the prince as two years and four months old – which, they admit, would not be accurate unless "the painting had been intended to commemorate the first date set for the ceremony rather than the event itself. As regards the presence of the prince's playmate, the dwarf holding an apple in one hand and a rattle in the other, these two authors detect "a symbolic significance" in these two objects, which according to them, resemble "the royal symbols" of the sceptre and the globe. They conclude that "through these symbols", Velázquez was making a subtle and hidden allusion to the child s future as King of Spain (1980, pp. 253–4); for the eye-witness description of the costume worn by Prince Baltasar Carlos at the oath of allegiance ceremony, see León Pinelo (1971, p. 287).

The suggestion that the rattle and apple held by the dwarf as he played were meant to represent the globe and sceptre in a portrait intended to commemorate a solemn occasion,

Provenienz: Castle Howard, Earl of Carlisle (erworben in Italien in der Mitte des 18. Jahrhunderts)
Boston, Museum of Fine Arts (seit 1901), Henri Lillie Pierce Foundation – Inv. 01.104

Prinz Baltasar Carlos, Sohn von Philipp IV. und Isabella von Bourbon, wurde am 17. Oktober 1629 in Madrid geboren und starb am 9. Dezember 1646 in Saragossa.

Eine teilweise verwischte zweizeilige Inschrift in Gelb auf dem roten Vorhang rechts *(Aetatis AN../MENS 4)* läßt den Schluß zu, daß das Bild im März 1631 gemalt wurde, als der Prinz ein Jahr und vier Monate alt war.

Der traditionellen Identifizierung des Zwerges als Franzisco Lezcano, auch unter dem Namen *Niño de Vallecas* (Nr. **99**) bekannt, wurde von Moreno Villa beigepflichtet. Er vertrat die Ansicht, das Porträt sei 1634 gemalt worden. In jenem Jahr trat Lezcano in den Dienst des Prinzen (1939, S. 107–109). Da man davon ausgehen muß, daß das Porträt unbestreitbar vor diesem Datum ausgeführt wurde, kann der Zwerg nicht Lezcano sein. José Camón Aznar wies darauf hin, daß dieser Zwerg eine Halskette trägt und deshalb als kleines Mädchen gedeutet werden sollte (1964, I, S. 437).

Wie Brown und Elliott bemerkten, trägt der Prinz auf diesem Porträt eine ähnliche Kleidung wie – nach dem Bericht eines Augenzeugen – bei der feierlichen Zeremonie des Treueschwurs auf seine Person, die eigentlich zwei Wochen vorher stattfinden sollte, am 7. März 1632 in der Kirche von San Jerónimo. Aufgrund dieser Tatsache nahmen die beiden Kunsthistoriker an, daß die teilweise undeutliche Inschrift ursprünglich das Alter des Prinzen, nämlich zwei Jahre und vier Monate angab. Sie räumten aber ein, daß diese Annahme nur richtig wäre, wenn »dieses Bild ein Andenken an« das ursprünglich geplante Datum hätte sein sollen, statt an das Ereignis selbst. Zum prinzlichen Spielkameraden wurde von Brown und Elliott die »symbolische Bedeutung« des Apfels in der einen und der Rassel in der anderen Hand angemerkt. Ihrer Meinung nach erinnern die beiden Gegenstände an »die königlichen Machtsymbole des Zepters und Reichsapfels«, und sie zogen den Schluß, daß Velázquez »durch diese Symbole subtil auf die Zukunft des Kindes als König von Spanien anspielte« (1980, S. 253–254; zur Beschreibung der Bekleidung des Prinzen Baltasar Carlos, die er bei der Zeremonie des Treueids trug, siehe León Pinelo, 1971, S. 287).

Die Annahme, Rassel und Apfel in den

References: C no 149 • M no 269 • L-R no 302 • B no 45 • G no 70 • Madrid 1990, no 33

représenter le sceptre et la sphère dans un portrait destiné à commémorer une occasion solennelle, la prestation du serment d'allégeance à l'héritier du trône, est peu plausible dans le contexte de la Cour de Philippe IV.

De plus, la description par un témoin oculaire du costume porté par Baltasar Carlos à la cérémonie du 7 mars 1632 pourrait également s'appliquer, pour des raisons stylistiques, au portrait généralement daté de cette même année, sur lequel Baltasar Carlos est représenté seul, sans son camarade de jeux, ce qui conviendrait plutôt à la commémoration de cet événement solennel. Par conséquent, il semblerait plus raisonnable de supposer que ce dernier portrait (n° **60**) pourrait avoir été destiné à commémorer le serment d'allégeance au prince, qui eut lieu précisément en 1632.

Voir tome I, p. 80, 84, 89, 122, 194, 226 et *84, 85.*

the ceremony of oath of allegiance to the heir to the throne, seems unlikely in the context of the court of Philip IV.

Furthermore, the description by an eye witness of the costume worn by Baltasar Carlos at the ceremony on 7 March 1632 could also apply, for stylistic reasons, to the portrait generally dated during the same year, in which Baltasar appears on his own, without his playmate, which would be more appropriate to the commemoration of this solemn event. As a result, it seems more reasonable to suppose that the latter portrait (no. **60**) was intended to commemorate the oath of allegiance to the prince, which in fact took place in 1632.

See volume I, pp. 80, 84, 89, 194, 225–226 and *84, 85.*

Händen des Zwerges stellten Zepter und Reichsapfel in einem Porträt zur Erinnerung an das feierliche Ereignis des Treueids auf den Thronfolger dar, ist in Verbindung mit dem Hof Philipps IV. wenig plausibel.

Außerdem könnte die Beschreibung der Bekleidung von Baltasar Carlos anläßlich der Zeremonie vom 7. März 1632 sich aus stilistischen Gründen auch auf ein Porträt beziehen, das allgemein auf dasselbe Jahr datiert wird. In diesem Bild ist Baltasar Carlos allein dargestellt, was dem Gedenken an das festliche Ereignis eher angemessen erscheint. Folglich ist es vernünftiger anzunehmen, letzteres Porträt (Nr. **60**) könne dazu bestimmt gewesen sein, an den Treueschwur auf den Prinzen zu erinnern, der im Jahr 1632 stattfand.

Siehe Band I, S. 79, 83, 193, 225 und *84, 85.*

52

Portrait en pied de Philippe IV, *1631–1632*

Philip IV in Brown and Silver

Philipp IV. in Braun und Silber

199.5 x 113 cm

References: C no 117 · M no 216 · L-R 1963 no 245 · B no 60 · G no 71 · Madrid 1990, p. 141

Provenance: Madrid, général Desolle (1810) ; il l'emporta en France et le garda en sa possession jusqu'à sa mort en 1828 ; il fut alors acquis par William Beckford ; Londres, duc de Hamilton (1844–1882) · Vente, Londres, Christie's, 17 juin 1882, lot 1142, pour 6 000 guinées
Londres, The Trustees of the National Gallery (depuis 1882) – Inv. 1129

Provenance: Madrid, General Desolle (1810); he took it to France and kept it in his possession till his death in 1828; it was then bought by William Beckford; London, Duke of Hamilton (1844–1882) · Sale, London, Christie's, 17 June 1882, lot 1142, for 6,000 guineas
London, The Trustees of the National Gallery (since 1882) – Inv. 1129

Provenienz: Madrid, General Desolle (1810); er nahm das Bild nach Frankreich mit und besaß es bis zu seinem Tod 1828; dann wurde es von William Beckford erworben; London, Duke of Hamilton (1844–1882) · London, bei Christie's am 17. Juni 1882, Los 1142, für 6 000 Guinees verkauft
London, The Trustees of the National Gallery (seit 1882) – Inv. 1129

Vraisemblablement peint durant une période s'étendant de 1631 à 1632.

Le modèle tient un papier portant l'inscription : *Señor/ Diego Velázquez/ Pintor de V. Mg.,* formant, ainsi que Beruete l'a noté ([1898], 1906, p. 39), les premiers mots d'une pétition adressée au roi.

A un moment donné, la peinture a été réduite à 195 x 110 cm et, par la suite, agrandie à ses dimensions actuelles.

Elle a subi en 1936 un nettoyage un peu excessif, bien que toutes les traces de l'ancien vernis décoloré n'aient pu être enlevées sur les craquelures de la peinture du visage et du costume du modèle. Quelques repentirs sont devenus un peu trop visibles, tandis que d'autres, tel celui proche du pied gauche du modèle, ont été réduits. Quelques critiques ont prétendu qu'un chef-d'œuvre de Velázquez avait été « ruiné », ce qui n'est pas réellement le cas (« Cleaning or scarifying? » – Nettoyer ou manier le bistouri ? – éditorial du *Connoisseur*, Londres, février 1937, p. 94–95). On peut

Possibly painted over an extended period of time from 1631–32.

The sitter holds a piece of paper with the inscription: *Señor/ DiegoVelázquez/ Pintor de V. Mg.*, which, as Beruete pointed out ([1898], 1906, p. 39), is in the form of the opening words of a petition addressed to the King.

The picture was cut down at some time to 195 x 110 cm, the present size of the original canvas. Later it was enlarged by additions on all sides to its current dimensions.

It was somewhat overcleaned in 1936 though not every trace of the old discoloured varnish could be removed from the crannies of paint on the sitter's face and dress. Some *pentimenti* became a bit too obvious, while others, such as the one by the sitter's left foot, were reduced. Some critics claimed that a Velázquez' masterpiece had been "ruined", which is not really the case ("Cleaning or scarifying?" editorial in *The Connoisseur*, London, February, 1937, pp. 94–5). An account of the cleaning and restoration of the painting and of the ensuing

Das Gemälde wurde wahrscheinlich zwischen 1631 und 1632 gemalt.

Das Modell hält ein Papier mit der Aufschrift *Señor/ Diego Velázquez/ Pintor de V. Mg.,* die, wie Beruete erkannte ([1898], 1906, S. 39), die ersten Worte einer an den König gerichteten Petition beinhaltet.

Zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt wurde das Gemälde auf 195 x 110 cm beschnitten und später wieder auf seine heutigen Maße vergrößert.

1936 wurde das Gemälde übermäßig gereinigt, wobei allerdings nicht alle Spuren des alten Firnisses auf den Farbsprüngen in Gesicht und Gewand des Dargestellten entfernt wurden. Einige Pentimenti wurden ein wenig zu sichtbar, während andere, wie am linken Fuß des Modells, reduziert wurden. Manche Kritiker behaupteten, ein Meisterwerk von Velázquez sei »ruiniert« worden, was nicht wirklich zutrifft (»Cleaning or sacrifying?« – Reinigen oder das Skalpell führen? – Leitartikel des *Connoisseur*, London, Februar 1937, S. 94–95).

trouver un compte rendu du nettoyage et de la restauration de ce tableau, ainsi que de la controverse qu'ils ont suscitée, dans *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936–1947)*, Londres, The National Gallery, 1947, p. xvii–xviii et 66–68 (n° 62). Pour une bonne reproduction photographique de l'œuvre publiée avant 1936, voir la planche correspondante, sans numéro, dans *Diego Velázquez. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil et Cie, 1906.

Beruete considérait qu'elle était entièrement de Velázquez, bien que « la première impression » produite « ne soit pas très favorable » (1906, p. 40). Allende-Salazar a suggéré que Velázquez l'avait peinte avec l'aide d'un élève, probablement Pareja (1925, p. 48 et 206). Selon Mayer, « en dépit de la signature, certaines faiblesses se remarquent, par exemple dans la peinture de la garde du sabre, qui est un peu superficielle, et dans la raideur des jambes ». A notre avis, ce tableau a été entièrement exécuté par Velázquez, et les contradictions si apparentes aujourd'hui – y compris le blanc terne des bas du modèle, assez démoralisant – sont dues principalement à la restauration et au nettoyage infructueux de 1936.

Aucun élément concernant l'origine de ce portrait n'est établi avec certitude antérieurement à janvier 1810, lorsqu'il fut donné par Joseph Bonaparte au général Jean-Joseph Paul-Augustin Desolle (1767–1828), à Madrid. Voir cependant Gregorio de Andrés, 1967, p. 360–363.

Voir tome I, p. 80, 89, 91, 102, 106 et *82*.

controversy can be found in *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936–47)*, London, The National Gallery, 1947, pp. xvii–xviii and 66–8 (no. 62). For a good photographic reproduction of the painting published before 1936, see the corresponding, unnumbered, plate in *Diego Velázquez. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil et Cie, 1906.

Beruete regarded it as a work entirely by Velázquez' hand even though "the first impression" that it produces "is not very favourable" (1906, p. 40). Allende-Salazar suggested that Velázquez had painted it with the help of a pupil, probably Pareja (1925, pp. 48 and 206). According to Mayer, "in spite of the signature, certain weaknesses are noticeable; for instance in the painting of the hilt of the sword, which is somewhat superficial, and the wooden stiffness of the legs". As I see it, the painting was executed entirely by Velázquez' hand and the inconsistencies now conspicuous – including the rather upsetting dull white of the sitter's stockings – are mainly due to the 1936 cleaning and restoration mentioned above.

Nothing is known with certainty concerning the provenance of this portrait prior to January 1810, when it was given by Joseph Bonaparte to General Jean-Joseph Paul-Augustin Desolle (1767–1828) at Madrid. See, however, Gregorio de Andrés, 1967, pp. 360–3.

See volume I, pp. 80, 89, 91, 102, 106 and *82*.

Ein Bericht über die Reinigung und Restaurierung dieses Gemäldes sowie über die Kontroverse, die sich daraus ergab, findet sich in *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936–1947)*, London, The National Gallery, 1947, S. xvii–xviii und 66–68 (Nr. 62). Für eine gute photographische Reproduktion des Werkes, die vor 1936 veröffentlicht wurde, siehe die entsprechende, unnumerierte Bildtafel in *Diego Velázquez. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil et Cie, 1906.

Beruete hielt das Bild für ein Werk von Velázquez, wenngleich »der erste Eindruck nicht sehr vorteilhaft« sei (1906, S. 40). Allende-Salazar vertrat die Ansicht, Velázquez habe es mit Hilfe eines Schülers, vermutlich Pareja, gemalt (1925, S. 48 und 206). Nach Mayer »sind, ungeachtet der Signatur, einige Schwächen nicht zu übersehen, zum Beispiel in der Malweise des Schwertgriffs, die ein wenig oberflächlich ist, und in der Steifheit der Beine«. Meiner Ansicht nach wurde das Gemälde vollständig von Velázquez ausgeführt, und die heute so offensichtlichen Widersprüche – einschließlich des entmutigenden, stumpfen Weiß der Strümpfe – sind hauptsächlich auf die fruchtlose Restaurierung und Reinigung von 1936 zurückzuführen.

Für die Zeit vor Januar 1810, als Joseph Bonaparte es dem General Jean-Joseph Paul-Augustin Desolle (1767–1828) in Madrid schenkte, gibt es keine gesicherte Aussage über die Herkunft dieses Porträts. Siehe jedoch Gregorio de Andrés, 1967, S. 360–363.

Siehe Band I, S. 79, 89, 105, 120 und *82*.

Portrait en pied de la reine Élisabeth, *1631–1632*

Queen Isabel, Standing

Isabella von Bourbon

207 x 119 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1701, 1716, 1772, 19 juillet 1789, 7 septembre 1789 et 1794, ainsi que listes de contrôle du 5 mai 1794 et du 5 juillet 1808) · Paris, Louvre, Musée Espagnol du roi Louis-Philippe, n° 305 · Vente de Louis-Philippe, Londres, Christie's, 6–7 mai 1853, lot 249, vendu pour 300 livres · Londres, H. Farrer · Londres, Henry Huth (après 1863) ; Edward Huth (jusqu'en 1950) · Londres, Frank T. Sabin (début de la décennie 1950) · Londres, Michael Harvard (fin de la décennie 1950) · Suisse, W. Schlepfer (c. 1965–1978) · Suisse, collection particulière (à partir de 1978)
New York, collection particulière

Peint par Velázquez en 1631–1632 par-dessus un autre portrait de la reine, également de sa main, de la fin des années 1620. La robe du modèle présente par endroits de légères abrasions.

Elisabeth de Bourbon, fille d'Henri IV, roi de France, et de Marie de Médicis, naquit le 22 novembre 1602. Elle épousa Philippe IV d'Espagne le 18 octobre 1615, alors qu'il n'avait pas encore accédé au trône, et mourut le 6 octobre 1644.

En 1936, Mayer catalogua ce tableau comme œuvre d'atelier, « peut-être esquissée et corrigée par Velázquez lui-même ». En 1950, les épaisses couches de vernis et de poussière qui recouvraient cette peinture depuis fort longtemps furent enlevées, ce qui fit apparaître le numéro d'inventaire 671, peint en blanc, ainsi qu'un P majuscule peint en rouge près de l'angle inférieur gauche de la toile. Des radiographies effectuées alors pour M. Frank T. Sabin révélèrent, sous ce portrait, la présence d'un autre portrait du même modèle, analogue, tant par la pose que par le dessin de la robe, au portrait de cette même souveraine exécuté par l'atelier de Velázquez (p. 132), Statens Museum for Kunst de Copenhague ; en dépôt au château de Kronborg à Elseneur, Helsingør, depuis 1953[1]. Voir : « Queen Isabella de Bourbon, a 'lost' portrait by Velázquez located », par le directeur du *Connoisseur*, Londres, août 1951, p. 3–5 ; et Halldor Soehner, 1951, p. 33–36 ; ces deux articles comportent des reproductions des radiographies.

A la fin de la décennie 1950, M. Michael Harvard nettoya minutieusement ce tableau et le soumit aux rayons infrarouges, qui firent découvrir dans l'angle inférieur droit le numéro 187. Il identifia à juste titre ce numéro comme correspondant à une entrée de l'inventaire de 1794 du Buen Retiro et, par la suite, le rattacha à une entrée non numérotée de cette même œuvre dans l'inventaire de 1701 de ce même

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701, 1716, 1772, 19 July 1789, 7 September 1789 and 1794, as well as check lists of 5 May 1794 and 5 July 1808) · Paris, King Louis-Philippe's Spanish Museum, no. 305 · Louis-Philippe sale, London, Christie's, 6–7 May 1853, lot 249, sold for £300 · London, H. Farrer · London, Henry Huth (after 1863); Edward Huth (till 1950) · London, Frank T. Sabin (early 1950s) · London, Michael Harvard (late 1950s) · Switzerland, W. Schlepfer (from c. 1965 till 1978) · Switzerland, private collection (since 1978)
New York, private collection

Painted by Velázquez in 1631–32 over another portrait of the Queen, also by his hand, of the late 1620s. The sitter's dress is slightly rubbed in a few spots.

Isabel of Bourbon, daughter of Henry IV of France and Maria de Medici, was born on 22 November 1602. Her marriage to Philip IV of Spain took place on 18 October 1615, when he was still a Prince. She died on 6 October 1644.

In 1936, Mayer catalogued this painting as a studio work, "pehaps sketched in and corrected by Velázquez himself". In 1950 the heavy coats of varnish and grime which had for long covered the painting were removed, and the white-painted inventory nuber 671 and a capital P in red paint became visible near the lower left corner of the canvas. Radiographs then made available by Mr. Frank T. Sabin revealed that, beneath this portrait, lay hidden another of the same sitter, quite similar in pose, as well as in the design of the dress, to a portrait of the same Queen from Velázquez' workshop (p. 132, Copenhagen Statens Museum for Kunst; on loan at the Kronborg Castle, Elsinore, Helsingør, since 1953).[1] See: "Queen Isabella de Bourbon, a 'lost' portrait by Velázquez located" by the Editor of *The Connoisseur*, London, August 1951, pp. 3–5 (with reproductions of radiographs); and Halldor Soehner, 1951, pp. 33–6 (also with reproductions of radiographs).

In the late 1950s Mr. Michael Harvard cleaned the painting thoroughly; he subjected it to infra-red examination, which led to the discovery of number 187 in the lower right corner of the portrait. He properly identified this number as corresponding to an entry in the 1794 inventory of the Buen Retiro Palace, and further related it to an unnumbered entry for the same painting in the 1701 inventory of the same royal palace. The results of Mr. Harvard's research were embodied by Mr. Theodore Crombie in an article, in which he suggested

References: C no 232 · M no 471 · L-R 1963 no 339 · B no 50A · G no 72

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701, 1716, 1772, vom 19. Juli 1789, 7. September 1789 und von 1794, auch in den Verzeichnissen vom 5. Mai 1794 und 5. Juli 1808) · Paris, Louvre, Spanische Sammlung des Königs Louis Philippe, Nr. 305 · London, bei Christie's am 6.–7. Mai 1853, Los 249, für 300 Pfund von Louis Philippe verkauft · London, H. Farrer · London, Henry Huth (nach 1863); Edward Huth (bis 1950) · London, Frank T. Sabin (Anfang der 1950er Jahre) · London, Michael Harvard (Ende der 1950er Jahre) · Schweiz, W. Schlepfer (um 1965–1978) · Schweiz, Privatbesitz (seit 1978)
New York, Privatbesitz

Velázquez malte dieses Bildnis in den Jahren 1631–1632 über ein anderes Porträt der Königin, das gegen Ende der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts auch von seiner Hand entstanden war. Das Kleid des Modells weist an einigen Stellen leichten Abrieb auf.

Isabella von Bourbon, Tochter des französischen Königs Heinrich IV. und von Maria von Medici, wurde am 22. November 1602 geboren. Sie heiratete am 18. Oktober 1615 Philipp IV. von Spanien, als er noch Prinz war, und starb am 6. Oktober 1644.

1936 katalogisierte Mayer das Bild als Werkstattarbeit, »vielleicht von Velázquez selbst skizziert und korrigiert«. 1950 wurden dicke Schichten von Firnis und Schmutz, die das Gemälde seit langem bedeckt hatten, entfernt. Dadurch kamen die in Weiß aufgemalte Inventarnummer 671 und das in Rot aufgesetzte P nahe der linken unteren Bildecke zum Vorschein. Radiographien, die daraufhin von Frank T. Sabin durchgeführt wurden, enthüllten unter diesem Porträt ein weiteres Bildnis desselben Modells, dessen Haltung und Kleidung dem Porträt der Königin aus der Werkstatt des Velázquez entsprachen (S. 132), Statens Museum for Kunst in Kopenhagen; im Depot des Schlosses Kronborg in Elsinore, Helsingør, seit 1953.[1] Siehe »Queen Isabella de Bourbon, a ›lost‹ portrait by Velázquez located«, in *Connoisseur*, London, August 1951, S. 3–5 und Halldor Soehner, 1951, S. 33–36. Diese beiden Artikel enthalten Reproduktionen der Radiographien.

Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts reinigte Michael Harvard das Gemälde mit größter Sorgfalt und entdeckte mit Hilfe von Infrarotstrahlen in der rechten unteren Ecke die Zahl 187. Zu Recht erkannte er den Zusammenhang zwischen dieser Ziffer und einem Vermerk im Inventar von 1794 des Buen Retiro und bezog sie in der Folge auf einen un-

palais. Les résultats des recherches de M. Harvard furent exposés par M. Theodore Crombie dans un article, où il suggérait que le P peint en rouge pourrait indiquer que le portrait de la reine avait appartenu à la collection des Orléans (1958, p. 238–244, avec reproductions des radiographies)[2].

Des recherches ultérieures ont permis de déterminer avec certitude la provenance de ce tableau. L'inventaire de 1701 du palais du Buen Retiro – dont aucune entrée n'est numérotée – décrivait ce tableau comme « un portrait de la reine Elisabeth de Bourbon » de « la main de Velázquez première manière », mesurant environ 209 x 112 cm. Dans l'inventaire du Buen Retiro dressé en 1716, il était répertorié sous le numéro 671 – toujours visible dans l'angle inférieur gauche de la toile, où se trouve également un P peint en rouge. En 1764, le nouveau Palais royal de Madrid, construit sur l'emplacement de l'ancien Alcázar détruit par un incendie trente ans auparavant, devint habitable. Des tableaux ayant échappé au désastre de 1734, ainsi que d'autres, provenant de diverses résidences royales, furent utilisés pour en décorer les appartements. Il en résulta une certaine confusion administrative. C'est pourquoi, en 1772, fut dressé un inventaire des tableaux se trouvant alors au Palais royal de Madrid, ainsi qu'un autre de ceux figurant au Buen Retiro où étaient demeurées les peintures ayant échappé à l'incendie de 1734. Cet inventaire comportait une section spéciale consacrée aux œuvres ayant été transportées, à des dates non précisées, au Palais royal de Madrid d'où elles avaient été rapportées au Buen Retiro. Le conservateur de ce palais prit la précaution d'inscrire sur ces tableaux un P majuscule (abréviation de Palais), ce qui, conjointement avec leurs anciens numéros d'inventaire peints en blanc, les identifierait comme appartenant à l'ancienne collection du Buen Retiro. Telle est la signification du P peint en rouge dans l'angle inférieur gauche du portrait de la reine. Les œuvres dont la condition était satisfaisante furent accrochées dans les pièces du palais ; la liste de leurs numéros et de leurs sujets fut établie. Le portrait de la reine Elisabeth fut numéroté 271 au lieu de 671, manifestement du fait de l'erreur d'un secrétaire, attestée à l'évidence car dans l'inventaire de 1716 du Buen Retiro le numéro 271 correspond à un *Tantale* de Ribera, aujourd'hui disparu. Ce n'est d'ailleurs pas la seule erreur de ce genre dans cette liste.

Le 19 juillet 1789, le peintre de cour Mariano Salvador Maella entreprit un autre inventaire du palais du Buen Retiro, mais il ne le termina pas (n° **36**). Le portrait qui nous occupe y était décrit, sous le numéro 187, comme celui « d'une reine » par Velázquez, en bonne condition, mesurant approximativement 195 x 112 cm. Comme indiqué ci-dessus, le numéro 187 est parfaitement lisible sous lumière infrarouge, dans l'angle inférieur droit du tableau.

Peu de temps après, le conservateur du palais

that the red-painted P may indicate that the Queen's portrait had belonged to the Orleans collection (1958, pp. 238–44, with reproductions of radiographs).[2]

Further research had yielded more data on the matter, and made it possible to fully ascertain the provenance of the painting. The 1701 inventory of the Buen Retiro Palace, whose entries are all unnumbered, described the painting as follows: "Portrait of Queen Isabel of Bourbon by the hand of Velázquez in his first manner", and measuring, in metrical terms, approximately 209 x 112 cm. Both portraits were described in almost the same words in the inventory of the Buen Retiro drawn up in 1716, whose entries were all numbered. The portrait of the Queen was listed under no. 671 – which, as indicated above, is still visible in the lower left corner of the canvas. By 1764 the new Madrid Royal Palace, built on the site of the old Alcázar destroyed by fire thirty years earlier, was habitable. Paintings rescued from the 1734 fire, as well as others taken from various royal residences were used to decorate its chambers. This created some confusion. To straighten things out, in 1772, an inventory was drawn up of the paintings then at the Madrid Royal Palace, and another of those actually at the Buen Retiro where paintings rescued from the 1734 fire still remained. In the latter, a section with several subdivisions included those paintings which had been taken at unspecified times to the Madrid Royal Palace, from where they had been returned to the Buen Retiro. The keeper of this Palace took the precaution of marking these paintings with a capital P, short for Palace, which, together with their old white-painted inventory numbers, would identify them as belonging to the old Buen Retiro collection. This is the significance of the red-painted P in the lower left corner of the Queen's portrait. Those works in good condition were hung in the Palace's chambers; a list was compiled of their numbers and subjects. The portrait of Queen Isabel was numbered 271 instead of 671, obviously by an amanuensis' error. That the number 271 is due to an error is made plain by the fact that in the 1716 Buen Retiro inventory it corresponds to a painting of *Tantalus* by Ribera (now lost). Nor is this the only such error in the same list.

On 19 July 1789 another inventory of the Buen Retiro Palace was begun by the Court painter Mariano Salvador Maella (see No. **36** above). The portrait we are concerned with was described under no. 187 as that of "a Queen" by Velázquez, in good condition, measuring approximately 195 x 112 cm. As indicated above, the number 187 is perfectly legible with the help of infra-red light in the bottom right corner of the painting.

Soon after, Don Pedro Gil de Bernabé, keeper of the Buen Retiro Palace, took upon himself to compile a new inventory, which he completed on 7 September 1789; he retained

numerierten Eintrag desselben Werkes im Buen-Retiro-Inventar von 1701. Harvards Forschungsergebnisse nahm Theodore Crombie in einem Aufsatz auf, in dem er nahelegte, das in Rot gemalte P könne darauf hinweisen, daß das Porträt der Königin zur Sammlung von Orléans gehört hatte (1958, S. 238–244, mit Abbildungen der Radiographien).[2]

Spätere Forschungen gestatteten, den Verbleib dieses Gemäldes mit Sicherheit zu bestimmen. Im Inventar des Buen Retiro aus dem Jahr 1701, in dem alle Eintragungen unnumeriert sind, wurde das Bild als »ein Porträt der Königin Isabella« von »der Hand des Velázquez im ersten Stil« mit den Maßen 209 x 112 cm beschrieben. Im 1716 erstellten Inventar des Buen Retiro war es unter Nr. 671 verzeichnet, die – wie bereits oben erwähnt – in der linken unteren Ecke des Werkes immer noch sichtbar ist, wo sich gleichfalls ein in Rot aufgemaltes P befindet. 1764 war der neue Madrider Königspalast, der auf dem Grundstück des ehemaligen, 30 Jahre zuvor durch ein Feuer zerstörten Alcázar errichtet worden war, bewohnbar. Die Räumlichkeiten wurden sowohl mit Gemälden, die dem Unglück von 1734 entgangen waren, als auch mit anderen Kunstwerken, die aus verschiedenen königlichen Residenzen stammten, ausgeschmückt. Dies verursachte ein gewisses Durcheinander bei der Inventarisierung. 1772 wurde deshalb ein Inventar der Bilder erstellt, die sich nun tatsächlich im Königspalast von Madrid befanden, sowie ein weiteres derer des Buen Retiro, wo die Gemälde verblieben waren, die den Brand von 1734 überstanden hatten. Das zweite Inventar enthielt eine spezielle Abteilung jener Werke, die zu nicht näher bestimmter Zeit in den Madrider Königspalast gelangt waren, von wo aus sie zum Buen Retiro überführt worden waren. Der Konservator dieses Palastes schrieb zur Vorsicht ein großes P (für Palast) auf diese Bilder, was sie zusammen mit ihren alten in Weiß aufgemalten Inventarnummern als zur ehemaligen Sammlung des Buen Retiro gehörend erkennen ließ – dies zur Bedeutung des in Rot aufgemalten P in der linken unteren Ecke auf dem Porträt der Königin. Jene Werke, die sich in zufriedenstellendem Zustand befanden, wurden in den Palasträumen aufgehängt. Eine Liste ihrer Nummern und Sujets wurde aufgesetzt. Das Porträt der Königin Isabella wurde irrtümlich mit Nr. 271 statt 671 versehen, denn im Inventar von 1716 des Buen Retiro bezeichnet Nr. 271 das Gemälde *Tantalus* von Ribera, das nicht mehr erhalten ist. Im übrigen ist das nicht der einzige Fehler dieser Art in der Liste.

Am 19. Juli 1789 begann der Hofmaler Mariano Salvador Maella ein weiteres Inventar des Buen Retiro, das er aber nicht abschloß (siehe Nr. **36**). Das Porträt, von dem hier die Rede ist, war dort unter Nr. 187 als »das einer Königin« von Velázquez aufgeführt, als gut erhalten und mit den Maßen 195 x 112 cm. Wie bereits erwähnt, ist die Nr. 187 in der rechten

du Buen Retiro, Don Pedro Gil de Bernabé, dressa un nouvel inventaire, qu'il termina le 7 septembre 1789 ; il conserva la numérotation de Maella. Le portrait de la reine Elisabeth était décrit, sous le n° 187, « par Velázquez seconde manière ». (Sur le sens de « seconde manière » de Velázquez à cette époque, voir n° **36**).

Dans l'inventaire de 1794 du Buen Retiro, le portrait de la reine Elisabeth fut estimé 6 000 *reales*, exactement le même montant que les portraits de Philippe IV et du prince Baltasar Carlos en costume de chasse, inventoriés cette même année.

Cet inventaire fut terminé le 25 février. Le 5 mai suivant, une liste des peintures qui se trouvaient encore effectivement au Buen Retiro, avec leurs numéros, fut établie ; elle comprenait le n° 187. Le 5 juillet 1808, à l'époque des campagnes napoléoniennes en Espagne, il y était encore répertorié, dans la *Pieza de besamanos* (liste de contrôle des tableaux se trouvant au Buen Retiro, quartier général de l'armée française). C'est là le document le plus ancien attestant la présence en Espagne du *Portrait en pied de la reine Elisabeth* ; car bien qu'il ait été inclus sous le n° 187 dans l'inventaire du Buen Retiro daté du 11 février 1814, il ne s'agissait là que d'une liste des tableaux y « existant » en 1808 sans mention de ceux qui avaient disparu pendant l'occupation française. Ce portrait reparut dans les collections espagnoles du roi Louis-Philippe au Louvre (n° 305).

Voir tome I, p. 80, 88 et *86, 87*.

Maella's numeration. The portrait of Queen Isabel was again described under no. 187: "Another picture by Velázquez in his second manner." For the significance of Velázquez' "second manner" at that time, see no. **36**.

In the Buen Retiro inventory of 1794, the portrait of Queen Isabel was valued at 6,000 *reales*, exactly the same amount as for the portraits of Philip IV and Prince Baltasar Carlos in hunting costume, inventorized in the same year.

The 1794 inventory of the Buen Retiro was finished on 25 February. On 5 May of the same year, a list with the numbers of the paintings still actually there was drawn up; it included no. 187. On 5 July 1808, at the time of Napoleon's invasion of Spain, it was again recorded there, in the *Pieza de besamanos* (check list of the paintings at the Palace of Buen Retiro, headquarters of the French army). This is the latest document attesting to the presence of Velázquez' portrait of *Queen Isabel, Standing* in Spain for though it was again included under no. 187 in the inventory of the Buen Retiro dated 11 February 1814, this inventory simply listed the paintings that "existed" there in 1808 with no indication of those which had disappeared during the French occupation.

The portrait next appeared in King Louis Philippe's Spanish Museum at the Louvre (no. 305).

See volume I, pp. 80, 88 and *86, 87*.

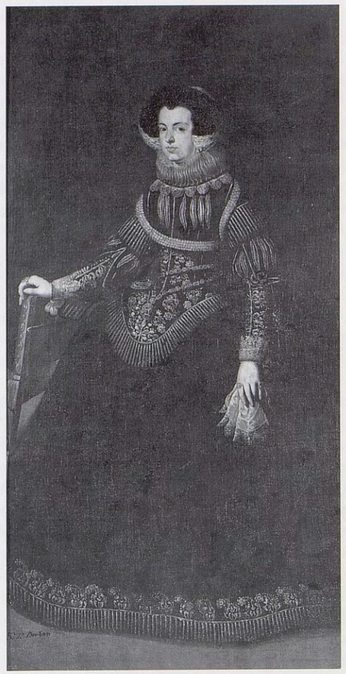
unteren Bildecke unter Infrarotlicht noch immer zu erkennen.

Wenig später erstellte der Palastkonservator des Buen Retiro, Don Pedro Gil de Bernabé, ein neues Inventar, das er am 7. September 1789 abschloß. Er behielt Maellas Numerierung bei. Das Porträt der Königin Isabella wurde wieder unter Nr. 187 als »von Velázquez, im zweiten Stil« beschrieben. (Zur Bedeutung des Begriffs »zweiter Stil« [*segunda manera*] von Velázquez zu jener Zeit siehe Nr. **36**.)

Im Inventar von 1794 des Buen Retiro wurde das Porträt von Königin Isabella auf einen Wert von 6 000 *reales* geschätzt. Genau derselbe Betrag wurde auch für die Porträts von Philipp IV. und Prinz Baltasar Carlos als Jäger angegeben, die im selben Jahr inventarisiert wurden.

Dieses Inventar wurde am 25. Februar abgeschlossen. Am 5. Mai desselben Jahres wurde eine numerierte Auflistung der Bilder erstellt, die sich tatsächlich noch im Buen Retiro befanden. Sie enthielt auch Nr. 187. Am 5. Juli 1808, zur Zeit der Napoleonischen Feldzüge in Spanien, war das Bild immer noch dort aufgeführt, und zwar in der *Pieza de besamanos* (Kontrolliste der Gemälde im Buen Retiro, Generalquartier der französischen Armee). Dies ist das älteste Dokument, das die Präsenz des Gemäldes *Isabella von Bourbon* in Spanien belegt. Obgleich es unter Nr. 187 im späteren Inventar vom 11. Februar 1814 des Buen Retiro erschien, handelte es sich dabei lediglich um eine Liste der Gemälde, die dort 1808 »existierten«, ohne diejenigen zu erwähnen, die während der französischen Besetzung verschwunden waren. Das Porträt tauchte im Louvre, in den spanischen Sammlungen des Königs Louis Philippe, wieder auf (Nr. 305).

Siehe Band I, S. 79, 84 und *86, 87*.



1 Ce portrait est une réplique ancienne, exécutée principalement dans des tonalités de gris terne, régnant surtout sur la robe, le collier de perles et l'éventail ; la ceinture et les boutons sont d'un brun terne. (Voir L-R 1963, n° 340).
2 Dans un article ultérieur, Crombie déclara que ce portrait de la reine Elisabeth par Velázquez avait été sauvé de l'incendie qui détruisit l'Alcazar de Madrid la veille de Noël, en 1734 (1961, p. 47–51). Un portrait de la reine Elisabeth « copie d'après Velázquez », fut sauvé de cet incendie (n° 354 de la liste établie au début de 1735). Dans l'inventaire du Buen Retiro de 1772 que nous avons mentionné, il était décrit sous le n° 343 comme représentant la reine tenant « un mouchoir dans sa main gauche », tandis que le portrait qui nous occupe, compris dans ce même inventaire, la représente tenant un éventail dans sa main gauche. Il existe un portrait de la reine Elisabeth tenant un mouchoir dans sa main gauche (210 x 111 cm) au Palacio de Pedralbes de Barcelone. Il est possible que ce soit une copie d'après un original de Velázquez aujourd'hui disparu, mais il n'est certainement pas de sa main (L-R 1963, n° 345).

1 This portrait is an old copy, mainly executed in dull grey hues which prevail in the dress, the pearl necklace and the fan; the belt and the buttons are of a dull brown. See L-R 1963, no. 340.
2 In a later article Crombie assumed that this portrait of Queen Isabel by Velázquez had been rescued from the fire that destroyed the Madrid Alcázar on Christmas Eve of 1734 (1961, pp. 47–51). A portrait of Queen Isabel, "copy after Velázquez", was saved from this fire (no. 354 of the list compiled at the start of 1735). In the 1772 Buen Retiro inventory already mentioned, it was described under number 343 as representing the Queen "holding a handkerchief in her left hand", while the portrait dealt with here shows her holding a fan in her left hand. There is extant a portrait of Queen Isabel holding a kerchief in her left hand (210 x 111 cm), at the Royal Palace of Pedralbes, Barcelona. It is possible that it is a copy of an original by Velázquez which has disappeared, but it is certainly not by his hand (L-R 1963, no. 345).

1 Dieses Porträt ist eine alte Replik, hauptsächlich in matten Grautönen ausgeführt, vorherrschend im Kleid, Perlenhalsband und Fächer. Der Gürtel und die Knöpfe sind mattbraun (siehe L-R 1963, Nr. 340).
2 In einem späteren Aufsatz erklärte Crombie, Velázquez' Porträt der Königin Isabella sei vor dem Brand, der den Alcázar von Madrid am Weihnachtsvortag des Jahres 1734 zerstörte, gerettet worden (1961, S. 47–51). Ein Porträt der Königin Isabella, »eine Kopie nach Velázquez«, wurde während des Brandunglücks geborgen (Nr. 354 auf der Anfang 1735 erstellten Liste). In dem bereits erwähnten Inventar von 1772 des Buen Retiro wurde es unter Nr. 343 erfaßt als Darstellung der Königin mit »einem Taschentuch in der linken Hand«. Das Porträt, von dem hier die Rede ist, stellt sie mit einem Fächer in der linken Hand dar. Es gibt ein Porträt der Königin Isabella mit Taschentuch in der linken Hand (210 x 111 cm) im Palacio de Pedralbes zu Barcelona. Möglicherweise ist dies eine heute verschwundene Kopie nach einem Original von Velázquez, jedoch sicherlich nicht von ihm selbst gemalt (L-R 1963, Nr. 345).

Page 132 à gauche :
Artiste inconnu, *Portrait en pied de la reine Elisabeth* (210 x 111 cm), Barcelone, Palacio de Pedralbes.

Page 132 left:
Unknown painter, *Queen Isabel, Standing* (210 x 111 cm), Barcelona, Palacio de Pedralbes.

Seite 132 links:
Unbekannter Maler, *Isabella von Bourbon* (210 x 111 cm), Barcelona, Palacio de Pedralbes.

Page 132 à droite :
Atelier de Velázquez, *Portrait en pied de la reine Elisabeth* (218 x 127,5 cm ; originellement 199 x 109 cm), Copenhague, Statens Museum for Kunst (en depôt au château de Kronborg, Elseneur, Helsingør).

Page 132 right:
Velázquez' workshop, *Queen Isabel, Standing* (218 x 127.5 cm), Copenhagen, Statens Museum for Kunst (on loan at the Kronborg Castle, Elsinore, Helsingør).

Seite 132 rechts:
Werkstatt des Velázquez, *Isabella von Bourbon* (218 x 127,5 cm), Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Leihgabe an das Schloß Kronborg, Elsinore, Helsingør).

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós et son fils, *1631–1632*

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós with One of her Sons

Doña Antonia de Ipeñarrieta mit Sohn

205 x 115 cm

Provenance: Zarauz, Palacio Corral (c. 1668 (lorsqu'il y fut répertorié) – 1850) • Madrid, Duques de Villahermosa, descendants de la famille de Corral (c. 1850 jusqu'en 1905)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1905)
– Inv. 1196

La date de naissance de doña Antonia de Ipeñarrieta se place entre 1599 et 1603, et peut-être même en 1608. Elle épousa en premières noces don García Pérez de Araciel, qui mourut en 1624 (voir n° **29**). En 1627, elle se remaria avec Diego de Corral (voir n° **55**). Elle fut peut-être à l'origine de la commande de trois portraits, dont celui du roi en 1624 (voir n° **29**). Il n'est pas possible de déterminer avec certitude, comme certains spécialistes ont tenté de le faire, lequel de ses six enfants est le garçonnet représenté sur ce portrait, auprès d'elle.

Plusieurs égratignures ont été repeintes ; l'œil droit de l'enfant a été restauré.

Certains auteurs – dont Mayer – ont suggéré que la figure de l'enfant est une addition tardive due à une autre main que celle de Velázquez, suggestion démentie par les radiographies effectuées en 1960, qui ont également révélé que Velázquez avait modifié à plusieurs reprises la figure de l'enfant – qui, à un moment donné de la composition, tenait la rose beaucoup plus haut de sa main gauche.

Voir tome I, p. 84, 89.

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Herlinda Cabrero. (N.D.L.R.)

Provenance: Zarauz, Palacio Corral (from at least 1668, when it was inventoried there, till 1850) • Madrid, Duques de Villahermosa, descendants of the Corral family (since about 1850 till 1905)
Madrid, Museo del Prado (since 1905)
– Inv. 1196

Doña Antonia de Ipeñarrieta was born sometime between 1599 and 1603, or perhaps as late as 1608. Her first husband was Don García Pérez de Araciel, who died in 1624 (see no. **29**). In 1627 she married Don Diego de Corral (see no. **55**). She perhaps instigated the order for three portraits. The King's portrait was painted in 1624 (see no. **29**).

Several scratches have been repainted; the child's right eye has been restored.

It had been suggested, by Mayer among others, that the figure of the boy is a later addition by a hand other than Velázquez. This assumption was disproved by radiographs made in 1960. The radiographs also revealed that Velázquez made some changes in the figure of the child.

See volume I, pp. 84, 89.

The painting was restored in 1989 in the restoration workshops of the Prado Museum by Herlinda Cabrero. (ed. note)

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós et son fils, radiographie partielle.

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós with One of her Sons, partial radiograph.

Doña Antonia de Ipeñarrieta mit Sohn, partielle Röntgenaufnahme.

References: C no 259 • M no 548 • L-R 1963 no 580 • B no 46 • G no 69 • Madrid 1990, no 31 • G P pp. 246–249

Provenienz: Zarauz, Palacio Corral (um 1668, als es inventarisiert wurde, bis 1850) • Madrid, Duques de Villahermosa, Nachkommen der Familie Corral (um 1850 bis 1905)
Madrid, Museo del Prado (seit 1905)
– Inv. 1196

Antonia de Ipeñarrieta wurde zwischen 1599 und 1603 geboren, vielleicht auch erst 1608. Ihr erster Ehemann, García Pérez de Araciel, starb 1624 (siehe Nr. **29**), und im Jahr 1627 heiratete sie Diego de Corral (siehe Nr. **55**). Vielleicht erteilte sie 1624 den Auftrag für drei Porträts, darunter ein Bildnis des Königs (siehe Nr. **29**). Es ist unmöglich, mit Sicherheit zu sagen – was aber einige Wissenschaftler versucht haben –, welches ihrer sechs Kinder der kleine Knabe an ihrer Seite auf diesem Porträt ist.

Mehrere Kratzer wurden übermalt, das rechte Auge des Kindes restauriert.

Einige Kunsthistoriker, darunter Mayer, waren der Auffassung, die Figur des Kindes sei eine nachträgliche Ergänzung, die nicht von Velázquez stamme. Diese Behauptung wurde durch die Radiographien von 1960 widerlegt, die außerdem erkennen ließen, daß Velázquez die Figur des Kindes mehrere Male veränderte. So hielt das Kind die Rose in seiner linken Hand früher einmal sehr viel höher.

Siehe Band I, S. 84, 88.

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Museo del Prado von Herlinda Cabrero restauriert. (Anm. d. Red.)

Don Diego de Corral y Arellano, *1631–1632*

Don Diego de Corral y Arellano

Don Diego de Corral y Arellano

205 x 116 cm

Provenance: Zarauz, Palacio Corral (c. 1668 – date à laquelle il y fut inventorié – 1850) · Madrid, Duques de Villahermosa, descendants de la famille de Corral (c. 1850–1905)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1905)
– Inv. 1195

Le modèle naquit aux environs de 1570 et mourut le 20 mai 1632 ; second mari de doña Antonia de Ipeñarrieta, Velázquez exécuta également son portrait à la même époque dans des dimensions identiques, apparemment pour lui servir de pendant (nº 54).
Voir tome I, p. 88, 91.

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Clara Quintanilla. (N.D.L.R.)

Provenance: Zarauz, Palacio Corral (from at least 1668, when it was inventorized there, till 1850) · Madrid, Duques de Villahermosa, descendants of the Corral family (since about 1850 till 1905)
Madrid, Museo del Prado (since 1905)
– Inv. 1195

The sitter was born c. 1570, and died on 20 May 1632; he was the second husband of Doña Antonia de Ipeñarrieta, whose portrait which is identical in size was also painted by Velázquez at the same time, apparently as a companion piece (no. 54).
See volume I, pp. 89, 91.

The painting was restored in 1989 at the restoration workshops of the Prado Museum by Clara Quintanilla. (ed. note)

References: C no 159 · M no 335 · L-R no 494 · B no 47 · G no 68 · Madrid 1990, no 30 · G P pp. 250–261

Provenienz: Zarauz, Palacio Corral (um 1668, als es inventarisiert wurde, bis 1850) · Madrid, Duques de Villahermosa, Nachkommen der Familie Corral (um 1850–1905)
Madrid, Museo del Prado (seit 1905)
– Inv. 1195

Der Porträtierte wurde um 1570 geboren und starb am 20. Mai 1632. Es war der zweite Ehemann von Antonia de Ipeñarrieta, deren Porträt Velázquez zur selben Zeit in den gleichen Maßen ausführte, offensichtlich als Pendant (Nr. 54).
Siehe Band I, S. 88, 89.

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Museo del Prado von Clara Quintanilla restauriert. (Anm. d. Red.)

Une main d'homme, *c. 1630*
Hand of a Man
Fragment einer Hand

27 x 24 cm

Provenance: Madrid, don José de Salamanca, Marqués de Salamanca • Madrid, Palacio Real (à partir de 1848)
Localisation actuelle inconnue (disparition constatée en août 1989)

Ce fragment d'un portrait, soit de trois quarts, soit en pied, ne peut être daté avec certitude. La facture rappelle certaines œuvres de Velázquez du début des années 1630, tel le portrait de Juan Mateos, exécuté aux alentours de 1632 (n° **58**), ce qui ne suffit pas à conclure de façon décisive. Le tableau est recouvert d'une épaisse couche de vernis jaunâtre, mais le travail du pinceau se distingue assez bien sous une lumière vive. La main tient un papier sur lequel est écrit : « *Ill^mo Señor Diego Velázquez.* »

Lafuente estimait (1943, n° 79) qu'il s'agissait « d'un fragment préservé d'un tableau endommagé par le feu » ; il suggérait que ce pouvait être un morceau du portrait du cardinal Borja, que venait d'acquérir depuis peu le Metropolitan Museum of Art, et qui se trouve aujourd'hui à Porto Rico, au musée d'art de Ponce (L-R 1963, n° 466). Mais cette suggestion ne tenait pas compte, entre autres, du fait que, sur ce fragment ne comportant guère plus que la main droite du modèle et la signature de Velázquez, la manche est noire alors que, dans le portrait réduit du cardinal Borja, où l'on voit la main gauche du modèle, la manche est rouge. (López-Rey, 1946, p. 270–274).

En 1959, un fragment d'un portrait représentant la tête et les épaules de l'archevêque Fernando de Valdés y Llanos, fut exposé comme œuvre authentique de Velázquez à la National Gallery de Londres, qui l'acquit en 1967 ; il mesure 69,5 x 59,6 cm ; il semble avoir été amplement restauré (p. 140). (Voir L-R 1963, n° 476.) Depuis 1960, diverses affirmations ont été énoncées pour venir appuyer la thèse selon laquelle ce fragment de portrait et le fragment représentant la main et la signature de Velázquez dont nous débattons sont soit des morceaux d'un même tableau, soit les restes de deux portraits du même modèle, de la main de Velázquez.

Ces propositions ont été exposées, assorties d'amples références bibliographiques, dans le catalogue de la National Gallery (1970 et 1988, p. 133–137). Elles peuvent être résumées ainsi : en premier lieu, on supposa que les deux fragments, la main et la tête, appartenaient à un portrait en pied de l'archevêque Valdés, exécuté par Velázquez et qui, avant d'être accidentellement déchiré, avait fait l'objet d'une copie se trouvant actuellement dans la collection du comte de Toreno à Madrid (p. 141). Comme cette supposition ne tient pas

Provenance: Madrid, Don José de Salamanca, Marqués de Salamanca • Madrid, Palacio Real (since 1848)
Unknown location (since August 1989)

This fragment, obviously from a three-quarter or a full-length portrait, can only be tentatively dated. The brushwork recalls some Velázquez' works of the early 1630s, such as the portrait of Don Juan Mateos, of about 1632 (no. **58**), but this is not enough to arrive at a firm conclusion. The painting has a heavy coat of yellowish varnish, but the brushwork can be seen reasonably well under strong light. The hand, in a black sleeve with white lace, is holding a piece of paper with the inscription: *Ill^mo Señor Diego Velázquez.*

Lafuente (1943, no. 79) held it to be "a fragment saved from a picture damaged by fire", and he suggested that it might be part of the portrait of Cardinal Borja, then recently acquired by the Metropolitan Museum of Art and now at the Museo de Arte, Ponce, Puerto Rico (L-R 1963, no. 466). This suggestion did not take into account, among other things, that in this fragment, which shows little more than the sitter's right hand and Velázquez' signature, the sleeve is black, while in the cut-down portrait of Cardinal Borja, which shows the sitter's left hand, the sleeve is red (López-Rey, 1946, pp. 270–4).

In 1959, a head-and-shoulders fragment of a portrait of Archbishop Fernando de Valdés y Llanos was exhibited as a genuine work by Velázquez at the London National Gallery, which bought it in 1967; it measures 69.5 x 59.6 cm; it appears to have been extensively restored (p. 140). (See L-R 1963, no. 476.) Since 1960 various assumptions have been made to support the belief that this head-and-shoulders fragment and the hand fragment with Velázquez' signature we are concerned with are either remains from the same painting or remains from two Velázquez' portraits of the same sitter.

These assumptions have been expounded with full bibliographical references in the London National Gallery's catalogue (1970 and 1988, pp. 133–7). They may be summarized as follows: It was first assumed that both the hand and the head-and-shoulders fragments were parts of a full-length portrait of Archbishop Valdés by Velázquez, which, before being dismembered, had been copied in the picture now in the Count of Toreno collection at Madrid (p. 141). That assumption took no cognizance of the fact that the sitter is clearly younger in the "copy" than in the supposed original. In view of this, a new supposition was

References: M no 424 • L-R 1963 no 480 • G no 90

Provenienz: Madrid, Don José de Salamanca, Marqués de Salamanca • Madrid, Palacio Real (seit 1848)
Verbleib unbekannt (verschollen seit August 1989)

Dieses Fragment eines Dreiviertel- oder Ganzfigurenporträts kann nicht mit Sicherheit datiert werden. Die Pinselführung erinnert an einige Werke von Velázquez der frühen dreißiger Jahre, wie das um 1632 ausgeführte Porträt von Juan Mateos (Nr. **58**). Diese Annahme erlaubt aber keine solide Schlußfolgerung. Das Gemälde ist mit einer dicken Schicht gelblichem Firnis bedeckt, aber bei hellem Licht ist die Pinselführung recht gut erkennbar. Die Hand hält einen Zettel mit der Aufschrift »*Ill^mo Señor Diego Velázquez*«.

Lafuente (1943, Nr. 79) hielt es für »das erhalten gebliebene Fragment eines vom Feuer versehrten Bildes«. Er regte an, es könne Teil eines Porträts von Kardinal Borja sein, das das Metropolitan Museum of Art kurz zuvor erworben hatte, und das sich heute in Puerto Rico im Kunstmuseum von Ponce befindet (L-R 1963, Nr. 466). Aber diese Behauptung läßt unter anderem unberücksichtigt, daß auf diesem Fragment, das kaum mehr als die rechte Hand des Modells und die Signatur von Velázquez zeigt, der Ärmel schwarz ist, während auf dem beschnittenen Porträt von Kardinal Borja, auf dem die linke Hand des Dargestellten sichtbar ist, der Ärmel jedoch rot ist (López-Rey, 1946, S. 270–274).

1959 wurde das Fragment eines Porträts, das Kopf und Schultern des Erzbischofs Fernando de Valdés y Llanos zeigt, als authentisches Werk von Velázquez in der National Gallery of London ausgestellt, die es 1967 erwarb. Es mißt 69,5 x 59,6 cm. Offenbar wurde es weitgehend restauriert (S. 140). (Siehe L-R 1963, Nr. 476.) Seit 1960 wurde von verschiedenen Seiten die These unterstützt, daß dieses Kopf-und-Schulterfragment und das Fragment mit der Hand sowie der Signatur von Velázquez entweder Teile desselben Bildes oder Überreste von zwei Porträts desselben Modells von Velázquez seien.

Diese Vermutungen wurden, versehen mit ausführlichen bibliographischen Verweisen, im Katalog der National Gallery dargelegt (1970 und 1988, S. 133–137). Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen: Zunächst einmal nahm man an, daß beide Fragmente zu einem Ganzfigurenporträt von Erzbischof Valdés gehörten, das von Velázquez gemalt worden war. Das Porträt sei, bevor es versehentlich zerrissen wurde, Gegenstand einer Kopie geworden, die sich heute in der Sammlung des Grafen von

compte du fait que le modèle est nettement plus jeune sur la « copie » que sur l'original présumé, une autre théorie fut avancée, selon laquelle Velázquez aurait peint deux portraits de l'archevêque : un en pied, auquel le fragment représentant la main aurait appartenu, et celui en buste de la National Gallery de Londres. Néanmoins, l'on se rendit compte que ce portrait en buste, dont le fond est un morceau de draperie, est sans aucun doute un fragment d'une composition plus vaste. On suggéra alors que les deux fragments, main et buste, appartenaient à une réplique que Velázquez aurait reçu l'ordre d'exécuter après la mort de l'archevêque, réplique fondée sur le portrait en pied d'un artiste inconnu de la collection

advanced, according to which Velázquez would have painted two portraits of the Archbishop: the earlier would have been a full-length to which the hand fragment had belonged; the other, done as an independent bust-length portrait, would be the one now at the London National Gallery. It was, however, realized that this supposition did not take into consideration that the head-and-shoulders portrait with a piece of curtain for the background is all too clearly a fragment of a larger composition. As a new alternative it was then suggested that both the hand and the head-and-shoulders fragments belonged to a copy which Velázquez was commissioned to make, after the Archbishop's death, based on the full-length portrait by an

Toreno in Madrid befindet (S. 141). Da diese Hypothese nicht berücksichtigt, daß das Modell auf der »Kopie« eindeutig jünger als auf dem vermeintlichen Original ist, wurde eine andere Theorie entwickelt. Danach hätte Velázquez zwei Porträts des Erzbischofs gemalt: ein Ganzfigurenbildnis, zu dem das Fragment mit der Hand gehörte, und das Brustbild aus der National Gallery in London. Dennoch wurde nicht übersehen, daß dieses Brustbild mit einem Vorhang im Hintergrund ohne Zweifel ein Fragment einer größeren Bildkomposition ist. Es wurde nun nahegelegt, beide Fragmente, Hand und Brustbild, gehörten zu einer Replik, die Velázquez als Auftragsarbeit nach dem Tod des Erzbischofs ausgeführt habe,

Artiste inconnu, *L'archevêque Fernando de Valdés,* Londres, National Gallery.

Unknown artist, *Archbishop Fernando de Valdés,* London, National Gallery.

Unbekannter Künstler, *Erzbischof Fernando de Valdés,* London, National Gallery.

Toreno, ou sur une autre version de ce dernier – à l'exception de « la bouche et la moustache » pour lesquelles Velázquez se serait inspiré d'un masque mortuaire. Les complexités de cette proposition alambiquée n'ont pas besoin d'être soulignées.

Même au royaume de la fiction, il serait bien peu plausible de penser que Velázquez aurait fait une copie d'un portrait médiocre, celui de la collection Toreno, et l'aurait signé, lui qui signait si rarement ses propres œuvres. Il est notoire que l'un des buts de cette théorie était d'expliquer les faiblesses du fragment en buste. L'on s'attendait ainsi que le passage « maladroit » où la barbe blanche du modèle recouvre la pointe de son col blanc « deviendrait parfaitement intelligible » comme étant « la transcription par Velázquez de ce même passage » dans le portrait en pied d'un artiste inconnu, « où la barbe est grise [et non pas blanche] et plus petite, laissant voir la plus grande partie du col ». Naturellement, ce passage maladroit est tout à fait incompréhensible, s'agissant de Velázquez.

Ces deux fragments, main et tête, furent accrochés côte à côte lors de l'exposition *Velázquez y lo velazqueño,* organisée à Madrid en 1960–1961 (n[os] du catalogue 62 et 63). On put alors voir que leur facture est assez différente.

Nous ne connaissons rien de l'origine du fragment représentant la main antérieurement à 1848, date à laquelle la reine Isabelle II l'acheta au marquis de Salamanque.

Voir tome I, p. 235.

unknown painter in the Toreno collection, or another version of it, except for "the mouth and moustache", for which Velázquez would have depended on a death mask. The difficulties with this manysided assumption hardly need explaining.

Even as a matter of fiction, it would seem implausible to fancy Velázquez making a copy after the mediocre portrait at the Toreno collection and signing his name to it – he who seldom signed his paintings. Acknowledgedly, one of the aims of this assumption was to explain the weaknesses of the head-and-shoulders fragment. For instance, it was expected that the awkward passage where the sitter's white beard overlaps the point of his white collar would "become perfectly intelligible" as Velázquez' "transcription of the same passage" in the full-length portrait by an unknown painter, "where the beard is grey [not white] in colour and smaller, leaving most of the collar visible". The awkward passage remains, of course, unintelligible in Velázquez' terms.

Both the hand and the head-and-shoulders fragments hung on the same wall at the exhibition *Velázquez y lo velazqueño* held at Madrid in 1960–61 (catalogue nos. 62 and 63). It could then be seen that their brushwork is rather different.

Nothing is known about the provenance of the hand fragment prior to 1848, when Queen Isabel II bought it from the Marquis of Salamanca.

See volume I, p. 235.

und die Replik wiederum basiere auf dem Ganzfigurenporträt eines unbekannten Malers der Toreno-Sammlung oder auf einer anderen Version davon. Nur für die Ausführung von »Mund und Schnurrbart« habe sich Velázquez von der Totenmaske inspirieren lassen. Die Fraglichkeit dieser spitzfindigen Argumentation braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

Selbst im Reich der Fiktion wäre es wenig plausibel anzunehmen, Velázquez hätte die Kopie eines mittelmäßigen Bildes der Toreno-Sammlung angefertigt und signiert, wo er doch selten selbst seine eigenen Werke mit einer Signatur versah. Diese Theorie wollte eindeutig eine Erklärung für die Schwächen des Brustfragments liefern. Die »unbeholfene« Partie, in der der weiße Bart des Modells die Spitze seines weißen Kragens bedeckt, würde »verständlich werden« als »Velázquez' Transkription derselben Partie« im Ganzfigurenporträt eines unbekannten Künstlers, »in der der Bart grau [statt weiß] und kürzer ist, so daß er den größten Teil des Kragens sehen läßt«. Selbstverständlich bleibt diese unbeholfene Partie völlig unverständlich, handelte es sich um ein Werk von Velázquez.

Beide Fragmente, Hand und Büste, wurden in der Madrider Ausstellung *Velázquez y lo velazqueño* (Katalog-Nr. 62 und 63) von 1960–1961 nebeneinander gehängt. Bei dieser Gelegenheit wurde die unterschiedliche Pinselführung deutlich.

Es ist nichts über die Herkunft des Hand-Fragments vor 1848 bekannt. In jenem Jahr erwarb es Königin Isabella II. vom Marquis von Salamanca.

Siehe Band I, S. 235.

Artiste inconnu, *L'archevêque Fernando de Valdés,* Madrid, collection du comte de Toreno.

Unknown artist, *Archbishop Fernando de Valdés,* Madrid, Conde de Toreno collection.

Unbekannter Künstler, *Erzbischof Fernando de Valdés,* Madrid, Sammlung des Conde de Toreno.

Don Pedro de Barberana y Aparregui, *1631–1632*

Don Pedro de Barberana y Aparregui

Don Pedro de Barberana y Aparregui

198.1 x 111.4 cm

Provenance: New York, collection particulière (acquis en Europe dans les années 1950)
Fort Worth, Kimbell Art Museum – (acheté en 1981) Inv. 81.14

Le modèle, né en 1579, fut fait chevalier de l'Ordre de Calatrava le 14 octobre 1630 ; il mourut en 1649.

Publié pour la première fois comme portrait d'un chevalier inconnu de l'Ordre de Calatrava, par Velázquez, datable pour des raisons stylistiques de 1631 à 1633 (López-Rey, 1972, p. 61–70). Le modèle fut identifié par Gudiol (1973, n° 87). Par la suite, nous eûmes la possibilité de découvrir que Barberana avait été fait chevalier de Calatrava le 14 octobre 1630, alors que Velázquez se trouvait en Italie, d'où il ne revint en Espagne qu'en janvier 1631 (López-Rey, 1974, p. 30–31).

Nous sommes redevable à doña Consuelo Gutiérrez del Arroyo, chef de la Section des ordres militaires aux Archives historiques nationales de Madrid, des informations concernant l'admission de Pedro de Barberana dans l'Ordre de Calatrava.

Les contours fluides de la figure du modèle, particulièrement lumineux autour de la tête, ainsi que les jeux de la lumière sur le noir – donnant de la vie à la texture de son costume – nous rappellent d'autres portraits peints par Velázquez au début de la décennie 1630, tels ceux de doña Antonia de Ipeñarrieta et de don Diego de Corral (n^{os} **54** et **55**).

Voir tome I, p. 89, 112, 147, 153 et *106*.

Le tableau a été nettoyé en 1995 par les ateliers de restauration du Kimbell Art Museum. (N.D.L.R.)

Provenance: New York, private collection (acquired in Europe in the 1950s)
Fort Worth, Kimbell Art Museum – (acquired in 1981) Inv. 81.14

The sitter, born in 1579, was made a knight of Calatrava on 14 October 1630; he died in 1649.

First published as Velázquez' portrait of an unidentified knight of Calatrava, datable on stylistic grounds to 1631–33 (José López-Rey, 1972, pp. 61–70). The identification of the sitter was made by Gudiol (1973, no. 87). I was then able to find out that Barberana was made a knight of Calatrava on 14 October 1630; while Velázquez was in Italy from where he did not return to Spain till January 1631 (López-Rey, 1974, pp. 30–1).

For data concerning Don Pedro de Barberana's admission to the Order of Calatrava, I am indebted to Doña Consuelo Gutiérrez del Arroyo, head of the Section of Military Orders at the Archivo Histórico Nacional, Madrid.

The fluid contour of the sitter's figure, luminous around the head, as well as the nuances of light upon black which made the texture of the sitter's costume vivid, bring to mind other portraits painted by Velázquez in the early 1630s such as those of Doña Antonia de Ipeñarrieta and Don Diego de Corral (nos. **54** and **55**).

See volume I, pp. 89, 111, 147 and *106*.

The painting was cleaned in 1995 in the restoration workshops of the Kimbell Art Museum. (ed. note)

Provenienz: New York, Privatbesitz (in den 1950er Jahren in Europa erworben worden)
Fort Worth, Kimbell Art Museum – (angekauft 1981) Inv. 81.14

Das 1579 geborene Modell wurde am 14. Oktober 1630 zum Ritter des Ordens von Calatrava geschlagen und starb 1649.

Das Gemälde wurde zuerst als Velázquez' Porträt eines unbekannten Ritters des Ordens von Calatrava publiziert und aus stilistischen Gründen zwischen 1631 und 1633 datiert (López-Rey, 1972, S. 61–70). Gudiol identifizierte das Modell (1973, Nr. 87). Ich konnte dann herausfinden, daß Barberana am 14. Oktober 1630 zum Ritter von Calatrava geschlagen worden war, während Velázquez sich in Italien aufhielt, von wo er erst im Januar 1631 nach Spanien zurückkehrte (López-Rey, 1974, S. 30–31).

Doña Consuelo Gutiérrez del Arroyo, Leiterin der Sektion militärischer Rangordnungen im Archivo Histórico Nacional von Madrid, verdanke ich Informationen über die Zulassung von Pedro de Barberana in den Orden von Calatrava.

Die fließenden Konturen des Porträtierten, insbesondere der beleuchtete runde Kopf, wie auch das Spiel des Lichts auf Schwarz verleihen der Struktur seines Gewandes Lebendigkeit und erinnern an die Porträts, die Velázquez zu Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts malte, wie zum Beispiel die von Antonia de Ipeñarrieta und Don Diego de Corral (Nr. **54** und **55**).

Siehe Band I, S. 88, 112, 147, 150 und *106*.

Das Gemälde wurde 1995 in den Werkstätten des Kimbell Art Museum gereinigt. (Anm. d. Red.)

References: G no 87 · Madrid 1990, no 32

Portrait de don Juan Mateos, *c. 1632*

Don Juan Mateos

Don Juan Mateos

108.5 x 90 cm

Provenance: Modène, Galleria Ducale (d'abord attribué à Rubens, puis au Titien et enfin, à partir de 1685, à Velázquez) · Vendu à Dresde, en 1746, comme œuvre de Rubens (Catalogue de Dresde, 1929, I, p. 343)
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister – Inv. 697

Pour l'identification du modèle, voir Justi, 1922, I, p. 411. Don Juan Mateos, né vers 1575, était le grand veneur de Philippe IV.
Voir tome I, p. 91, 147, 153.

Provenance: Modena, Galleria Ducale (first as Rubens, then as Titian and, after 1685, as Velázquez) · Sold to Dresden, 1746, as by Rubens (Dresden Catalogue, 1929, vol. I, p. 343)
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister – Inv. 697

For the identification of the sitter, see Justi, 1922, I, p. 411. Don Juan Mateos, born about 1575, was Master of the Hunt to Philip IV.
See volume I, pp. 91, 147, 150.

Provenienz: Modena, Galleria Ducale (zuerst Rubens, dann Tizian und schließlich seit 1685 Velázquez zugeschrieben) · 1746 als ein Werk von Rubens nach Dresden verkauft (Dresdener Katalog, 1929, Band I, S. 343)
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister – Inv. 697

Zur Identifizierung des Porträtierten siehe Justi, 1922, I, S. 411. Don Juan Mateos, geboren um 1575, war der Oberjägermeister von Philipp IV.
Siehe Band I, S. 89, 145, 150.

References: C no 225 · M no 345 · L-R 1963 no 504 · B no 54 · G no 85 · Madrid 1990, p. 118

La Crucifixion, *c. 1632*
Christ on the Cross
Christus am Kreuz

250 x 170 cm

Provenance: Madrid, iglesia San Plácido (jusque c. 1804) • Madrid, Manuel Godoy • Boadilla del Monte, comtesse de Chinchón (1814–1816) • Paris, comtesse de Chinchón (1826–1828) • Madrid, duc de San Fernando (1829)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1829)
– Inv. 1167

Allende-Salazar l'a daté de 1628 (1925, p. 37, 275), mais la datation proposée par Manuel Gómez-Moreno : vers 1632, est plus convaincante (1916, p. 177).

Vers 1826, alors qu'elle était mise en vente à Paris, l'œuvre s'était considérablement assombrie et, depuis lors, cela s'est aggravé, particulièrement ces vingt dernières années, par suite de son exposition intempestive à la pollution, au Prado.

D'après Pedro de Beroqui, ce tableau se trouvait encore, vers 1804, dans l'église San Plácido, appartenant au couvent des Bénédictines à Madrid. Peu de temps après, il fut acquis par Manuel Godoy (s.d. [1933], I, p. 127–129). De Godoy, il passa en possession de son épouse, la comtesse de Chinchón ; elle l'emporta à Paris et le mit en vente, de 1826 à 1828. Après sa mort, le 28 novembre 1828, son beau-frère, le duc de San Fernando, hérita du tableau et l'offrit au roi Ferdinand VII, qui, à son tour, en fit don au musée du Prado[1].

Voir tome I, p. 77, 189 et *74*.

Le tableau a été restauré en 1990 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Rocío Dávila. (N.D.L.R.)

1 Au Prado se trouve également une peinture dérivée – mais plus petite – sur le même sujet, bien qu'elle représente le Christ vivant (100 x 57 cm). Elle porte l'inscription suivante : *Di. Velázquez fa. 1631.* La position de la tête et des bras du Christ diffère notablement de celle de l'original de Velázquez, et cependant le modelé du torse, singulièrement du côté gauche, est très semblable dans les deux tableaux. Les nœuds du bois de la traverse de la croix sont également identiques dans les deux œuvres. Dans la plus petite, un crâne humain se trouve au pied de la croix. Il faut signaler qu'au début du XIX[e] siècle l'original de Velázquez comportait une bande de toile rajoutée au bas du tableau, sur laquelle étaient peints un crâne humain et des ossements, ainsi que le serpent figurant fréquemment dans les peintures de ce genre. (Madrazo, 1872, p. 683–684). Les tonalités blanches du corps du Christ trahissent un sens de la couleur étranger à Velázquez. A nos yeux, l'attribution de cette *Crucifixion* à

Provenance: Madrid, iglesia San Plácido (still there about 1804) • Madrid, Manuel Godoy • Boadilla del Monte, Condesa de Chinchón (1814–1816) • Paris, Condesa de Chinchón (1826–1828) • Madrid, Duke of San Fernando (1829)
Madrid, Museo del Prado (since 1829)
– Inv. 1167

Allende-Salazar dated it to 1628 (1925, pp. 37, 275), but Manuel Gómez-Moreno's suggestion that it was painted about 1632 is more convincing (1916, p. 177).

By 1826, when it was for sale in Paris, this painting had considerably darkened, a condition which has since been aggravated, particularly during the last twenty years or so, owing to its unmitigated exposure to pollution at the Prado.

According to Pedro de Beroqui, in about 1804 it was still in the church of San Plácido, which belonged to a convent of Benedictine Nuns in Madrid. From Godoy (n.d. [1933], I, pp. 127–9), it passed into the possession of his wife, the Countess of Chinchón; she took it to Paris and offered it for sale from 1826 to 1828. After her death on 28 November 1828, the painting was inherited by her brother-in-law, the Duke of San Fernando, who presented it to Fernando VII. The King, in turn, gave it to the Prado Museum.[1]

See volume I, pp. 77, 189 and *74*.

The painting was restored in 1990 in the restoration workshops of the Prado Museum by Rocío Dávila. (ed. note)

1 A derivative painting of the same subject, though it shows Christ alive, is also at the Prado. It is much smaller in size (100 x 57 cm), and bears an inscription, *Di. Velázquez fa. 1631.* The position of Christ's head and arms is markedly different from Velázquez' original, and yet the modelling of the torso, notably the left side, is much the same in both pictures. The knots in the transverse board of the cross are also identical in both works. In the smaller one, there is a human skull at the foot of the cross. It should be noted that at the start of the nineteenth century, Velázquez' original had a strip of canvas added to the base of the picture, on which a human skull and bones were painted, as well as the serpent frequently found in depictions of the crucifixion (Madrazo, 1872, pp. 683–4). As for the body of Christ, painted in whitish hues, it betrays a sense of colour alien to Velázquez. To my mind, the attribution of this *Christ on the Cross* to Velázquez is untenable on the evidence provided by the

References: C no 12 • M no 13 • L-R 1963 no 14 • B no 43 • G no 98 • Madrid 1990, no 28 • G P pp. 278–287

Provenienz: Madrid, iglesia San Plácido (bis um 1804) • Madrid, Manuel Godoy • Boadilla del Monte, Condesa de Chinchón (1814–1816) • Paris, Condesa de Chinchón (1826–1828) • Madrid, Duque de San Fernando (1829)
Madrid, Museo del Prado (seit 1829)
– Inv. 1167

Allende-Salazar datierte dieses Gemälde auf 1628 (1925, S. 37 und 275), aber der Vorschlag von Manuel Gómez-Moreno, daß das Bild 1632 entstand, ist überzeugender (1916, S. 177).

Um 1826, als es in Paris zum Verkauf stand, war das Werk beträchtlich nachgedunkelt, was sich seitdem noch verstärkte, insbesondere in den letzten 20 Jahren, in denen es im Prado als Folge unsachgemäßer Behandlung schädlichen Umwelteinflüssen ausgesetzt war.

Laut Pedro de Beroqui befand sich das Gemälde noch 1804 in der Kirche San Plácido, die zum Kloster der Benediktinerinnen in Madrid gehörte. Kurze Zeit später wurde es von Manuel Godoy erworben (n.d. [1933], I, S. 127–129). Von Godoy ging es in den Besitz seiner Frau, der Gräfin von Chinchón, über. Sie brachte es nach Paris und bot es dort von 1826 bis 1828 zum Verkauf an. Nach ihrem Tod am 28. November 1828 erbte das Gemälde ihr Schwager, der Herzog von San Fernando, und schenkte es König Ferdinand VII., der es wiederum dem Museo del Prado übergab.[1]

Siehe Band I, S. 77 und *74*.

Das Gemälde wurde 1990 in den Werkstätten des Museo del Prado von Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

1 Im Prado befindet sich ebenfalls ein abgewandeltes, kleinformatigeres Gemälde mit dem gleichen Sujet, wiewohl es Christus noch lebend darstellt (100 x 57 cm). Es trägt folgende Aufschrift: *Di. Velázquez fa. 1631.* Die Kopf- und Armhaltung Christi weichen erheblich von denen des Originals von Velázquez ab, und doch ist die Modellierung des Torsos, besonders der linken Körperseite, in beiden Bildern sehr ähnlich. Die Astlöcher im Querbalken des Kreuzes sind ebenfalls in beiden Gemälden gleich. In dem kleineren Bild befindet sich ein menschlicher Schädel am Fuße des Kreuzes. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts trug das Original von Velázquez unten im Bild ein Stoffband, auf dem ein menschlicher Schädel und Gebeine dargestellt waren, wie auch eine Schlange, die häufig in Kreuzigungen zu sehen ist (Madrazo, 1872, S. 683–684). Die unterschiedlichen Abstufungen der Farbe Weiß auf dem Leib Christi zeigen einen für Velázquez ungewöhnli-

Velázquez est insoutenable, malgré l'inscription mentionnée plus haut et en dépit du fait qu'un tableau du même sujet et d'une taille presque identique ait été répertorié, sans nom d'auteur, dans l'inventaire des possessions de Velázquez dressé au moment de sa mort (L-R 1963, n° 15). Pour l'attribution de ce tableau à Velázquez, voir Pidal y Bernaldo de Quirós, 1951 ; Gerstenberg, 1957, p. 86–89 ; le catalogue actuel du Prado, n° 2903, et Gudiol, 1973, n° 67.

Voir également le catalogue de l'exposition de Madrid, 1990, n° 28 et Garrido Pérez (1992, p. 288–297) dont les conclusions rejoignent celles de l'auteur. Le tableau a été restauré par Elisa Mora dans les ateliers de restauration du Museo del Prado pour l'exposition de 1990. (N.D.L.R.)

painting itself, in spite of the inscription mentioned above and by the fact that a painting of the same subject and almost of the same size was listed, with no artist's name, in the inventory of Velázquez' possessions drawn up at the time of his death (L-R 1963, no. 15). For the attribution of this picture to Velázquez, see Roque Pidal y Bernaldo de Quirós, 1951; Kurt Gerstenberg, 1957, pp. 86–9; the current Prado catalogue, no. 2903, and Gudiol, 1973, no. 67.

See also the Madrid 1990 exhibition catalogue, no. 28 and Garrido Pérez (1992, pp. 288–97) whose conclusions are the same as mine. The painting was restored by Elisa Mora in the restoration workshops of the Prado for the 1990 exhibition. (ed. note)

chen Farbsinn. Meiner Ansicht nach ist die Zuschreibung dieses *Christus am Kreuz* zum Gesamtwerk von Velázquez unhaltbar, trotz der weiter oben erwähnten Inschrift und trotz der Tatsache, daß ein Bild mit dem gleichen Sujet und einer fast identischen Größe ohne Angabe des Künstlernamens im kurz nach seinem Tod erstellten Besitzinventar verzeichnet ist (L-R 1963, Nr. 15). Zur Zuschreibung dieses Gemäldes an Velázquez siehe Pidal y Bernaldo de Quirós, 1951; Gerstenberg, 1957, S. 86–89; den aktuellen Katalog des Prado, Nr. 2903, und Gudiol, 1973, Nr. 67.

Siehe auch den Ausstellungskatalog von Madrid, 1990, Nr. 28, und Garrido Pérez (1992, S. 288–297), deren Schlußfolgerungen mit denen des Verfassers übereinstimmen. Das Gemälde wurde für die Ausstellung von 1990 in den Werkstätten des Museo del Prado von Elisa Mora restauriert. (Anm. d. Red.)

60

Portrait du prince Baltasar Carlos, *1632*
Prince Baltasar Carlos
Prinz Baltasar Carlos

117.8 x 95.9 cm

Provenance: Séville, acquis par Frank Hall Standish dans les années 1830 · Paris, Louvre, Musée Espagnol du roi Louis-Philippe (legs Standish, n° 156, depuis 1842) · Vente du roi Louis-Philippe, Londres, Christie's, collection Standish, 27–28 mai 1853, lot 222 acheté pour le compte de lord Hertford au prix de 1 680 livres
Londres, Hertford House, Wallace Collection (depuis 1897) – Inv. P 12

Ce tableau a été nettoyé il y a environ une trentaine d'années, et la frange d'or ainsi que les glands dorés, additions tardives sur le rideau et le coussin, ont été enlevés.

On voit le prince vêtu d'un *vaquero* (costume avec une jupe), avec un col de dentelle blanche par-dessus le col d'une cuirasse, une écharpe rouge et une épée à son côté ; son chapeau noir, orné de plumes blanches, est posé sur un coussin rouge, à sa droite. Il est possible, mais non certain, que ce portrait ait été destiné à commémorer le serment d'allégeance à sa personne qui eut lieu à Madrid le 7 mars 1632. En cette occasion solennelle, le prince-enfant était vêtu d'un costume qui, selon la description d'un témoin oculaire, était semblable à celui qu'il porte sur ce portrait ainsi qu'à celui, très légèrement différent, qu'il portait dans un portrait antérieur sur lequel Velázquez l'avait représenté accompagné d'un nain (voir n° 51).

Il est également possible, mais sans aucune certitude, que ce portrait du prince Baltasar

Provenance: Seville, bought by Frank Hall Standish in the 1830s · Paris, Louvre, King Louis-Philippe's Spanish Museum (Standish bequest, no. 156, since 1842) · King Louis-Philippe Sale, London, Christie's, Standish Collection, 27–28 May 1853, lot 222 bought for Lord Hertford for £1,680
London, Hertford House, Wallace Collection (since 1897) – Inv. P 12

The painting was cleaned some thirty years ago, and the gold tassels and golden fringe, later additions to the curtain and cushion, were removed.

The prince is wearing a *vaquero*, a costume with skirt, with a white lace collar over the neck of a breastplate, with a red sash and a sword at his side; his black hat, with white feathers lies on a red cushion on his right. It is possible, but not certain, that this portrait was intended to commemorate the oath of allegiance ceremony which took place in Madrid on 7 March 1632. On this solemn occasion, the infant Prince was wearing a costume which, according to an eye witness, was similar to the one he is wearing in the portrait, and also to that, although slightly different, that he was wearing for a previous portrait in which Velázquez depicted him in the company of a dwarf (see no. 51).

It is possible, though by no means sure, that this portrait of Prince Baltasar Carlos is the one described in the Buen Retiro Palace inventories

Provenienz: Sevilla, in den 1830er Jahren von Frank Hall Standish erworben · Paris, Louvre, Spanische Sammlung des Königs Louis Philippe (Vermächtnis Standish, Nr. 156, seit 1842) · London, bei Christie's am 27.–28. Mai 1853, Los 222, an Lord Hertford für 1680 Pfund verkauft
London, Hertford House, Wallace Collection (seit 1897) – Inv. P 12

Dieses Gemälde wurde vor etwa 30 Jahren gereinigt, und die Goldquasten sowie die goldenen Fransen, spätere Ergänzungen am Vorhang und am Kissen, wurden entfernt.

Der Prinz ist mit einem *vaquero* (Gewand mit Rock) bekleidet, dazu trägt er einen weißen Spitzenkragen über einem Küraß, eine rote Schärpe und an der Seite einen Degen. Sein schwarzer Hut mit weißen Federn ruht auf einem roten Kissen rechts neben ihm. Es ist möglich, aber nicht sicher, daß das Porträt an den Treueschwur auf seine Person am 7. März 1632 erinnern sollte. Bei diesem feierlichen Anlaß war der kindliche Prinz mit einem Gewand bekleidet, das nach den Aussagen eines Augenzeugen demjenigen ähnelte, das er auf diesem Bild trägt, und auch – mit sehr geringen Abweichungen – an das erinnert, das er auf einem früheren Porträt trägt, auf dem Velázquez ihn zusammen mit einem Zwerg darstellte (siehe Nr. 51).

Vielleicht ist das Porträt des Prinzen Baltasar

References: C no 135 · M no 270 · L-R 1963 no 303 · B no 51 · G no 70 · Madrid 1990, p. 206

Carlos soit celui décrit dans les inventaires du palais du Buen Retiro de 1701 (f° 556) et de 1716 (n° 672), mesurant environ 167 x 125 cm. Les inventaires de juillet et septembre 1789, de 1794 et de 1814 le décrivaient, sous le n° 183, comme mesurant environ 155,5 x 111 cm. Selon une note dans l'inventaire de septembre 1789, ce portrait avait été transféré dans les bureaux du secrétaire d'Etat, au Palais royal de Madrid, le 3 avril 1791 (n° 183).

Voir tome I, p. 84.

of 1701 (fol. 556) and 1716 (no. 672) (about 167 x 125 cm). The inventories of the same palace of July and September 1789, as well as those of 1794 and 1814, described it as measuring approximately 155.5 x 111 cm. According to a note in the inventory of September 1789, the portrait had been transferred to the Office of the Secretary of State at the Madrid Royal Palace on 3 April 1791 (no. 183).

See volume I, p. 84.

Carlos identisch mit demjenigen, das in den Inventaren des Buen-Retiro-Palastes von 1701 (Fol. 556) und 1716 (Nr. 672) mit den Maßen von etwa 167 x 125 cm beschrieben ist. In den Inventaren vom Juli und September 1789, von 1794 und 1814 wird die Bildgröße mit etwa 155,5 x 111 cm angegeben. Nach einer Notiz im Inventar vom September 1789 wurde dieses Porträt am 3. April 1791 in das Staatssekretariat des Königspalastes in Madrid überführt (Nr. 183).

Siehe Band I, S. 84.

61

Velázquez & atelier

Portrait de Philippe IV, *1632*

Philip IV

Philipp IV.

127.5 x 86.5 cm

Provenance: Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 314

Ce portrait, actuellement de trois quarts, a de toute évidence été substantiellement réduit. Il en résulte que l'articulation de la figure dans l'espace a subi une distorsion. La composition originale était probablement en pied. En dehors du visage du modèle, peu d'éléments de ce portrait évoquent la facture de Velázquez.

Il est vraisemblable que ce tableau et le portrait de la reine Elisabeth, catalogué ici sous le n° **62**, étaient les portraits des souverains que, selon un document du 24 septembre 1632, Velázquez devait envoyer en Autriche.

Provenance: Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 314

This portrait, now nearly three-quarter length, has obviously been substantially cut down; as a result, the setting of the figure in space has been distorted. The original composition was probably full-length. Little in the portrait indicates Velázquez' hand, except for the model's face.

It seems very likely that this and the portrait of Queen Isabel, catalogued under no. **62**, were the portraits of the sovereigns that, according to a document of 24 September 1632, Velázquez was to send to Austria.

Provenienz: Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 314

Dieses Porträt, das als Kniestück erhalten ist, wurde offensichtlich bedeutend beschnitten. Demzufolge wurde die Stellung der Figur im Raum verzerrt. Die ursprüngliche Bildkomposition beinhaltete wahrscheinlich ein Ganzfigurenporträt. Abgesehen vom Gesicht des Modells zeigen nur wenige Bildelemente die Pinselführung von Velázquez.

Wahrscheinlich handelte es sich bei diesem Porträt und dem Porträt der Königin Isabella (siehe Nr. **62**) um die Herrscherbildnisse, die Velázquez nach einem Dokument vom 24. September 1632 nach Österreich schicken sollte.

References: C no 121 • M no 220 • L-R 1963 no 246 • B no 49 • G no 92

Velázquez & atelier

Portrait de la reine Élisabeth, *1632*

Queen Isabel

Isabella von Bourbon

132 x 101.5 cm

Provenance: Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 731

Comme le note le catalogue du musée de Vienne, ce portrait, actuellement de trois quarts, a manifestement été substantiellement réduit. Il est fort possible qu'à l'origine il se soit agi d'un portrait en pied.

En dehors de la tête de la reine, on trouve sur la presque totalité de ce tableau des passages ternes et inconsistants, ce qui nous conduit à penser que Velázquez l'exécuta avec l'assistance de ses élèves.

Il semble avoir été envoyé à la Cour de Vienne par Velázquez, en même temps que le n° **61**, sur ordre de Philippe IV.

Voir tome I, p. 188, 189.

Provenance: Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 731

As the catalogue of the Vienna Museum points out, this portrait, now three-quarter length, has obviously been much cut down. It may, indeed, have originally been full-length.

Except for the head of the Queen, there are dull and inconsistent passages nearly everywhere in the painting – which suggest that Velázquez executed it with the assistance of pupils.

It seems to have been sent by Velázquez to the Court of Vienna, together with no. **61**, as a present from Philip IV.

See volume I, p. 188.

Provenienz: Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 731

Wie der Katalog des Wiener Kunsthistorischen Museums anmerkt, wurde dieses Porträt, heute ein Kniestück, erheblich beschnitten. Wahrscheinlich war es ursprünglich ein Ganzfigurenporträt.

Abgesehen vom Kopf der Königin finden sich auf fast dem gesamten Gemälde stumpfe und unsicher ausgeführte Partien, was vermuten läßt, daß Velázquez es mit Hilfe seiner Schüler ausführte.

Es wurde anscheinend zur gleichen Zeit wie Nr. **61** auf Befehl Philipps IV. von Velázquez an den Wiener Hof geschickt.

Siehe Band I, S. 187.

References: M no 482 • L-R 1963 no 346 • B no 50 • G no 93

Portrait de Philippe IV en costume de chasse, *c. 1632–1633*

Philip IV as a Hunter

Philipp IV. als Jäger

189 x 124.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. de 1700 et 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814) **Madrid, Museo del Prado (en 1828 au plus tard) – Inv. 1184**

Nettoyé et restauré en septembre 1980 par María Teresa Dávila dans les ateliers de restauration du Museo del Prado. Le nettoyage a restitué la teinte originelle, verdâtre, du pourpoint brun du roi. Dans le même temps, il a eu pour résultat d'atténuer dans une certaine mesure le rendu atmosphérique de la profondeur spatiale de Velázquez, plus sensible sur le visage du modèle qui a été retouché et apparaît aujourd'hui assez plat et mal situé dans l'espace.

Ce nettoyage a mis davantage en évidence les repentirs qui, depuis longtemps, étaient déjà visibles le long du côté gauche et des deux jambes du modèle ; celui qui s'étend de sa taille à son pied gauche doit avoir été effectué lorsque la figure n'était qu'esquissée, car il modifie toute la posture du modèle. Par la suite, Velázquez transféra la casquette de chasse de la main gauche du modèle – où son contour originel est encore apparent – à sa tête. La comparaison avec la copie d'atelier (200 x 120 cm), en dépôt du musée du Louvre au musée Goya à Castres (Tarn), est à ce sujet fort utile.

Dans l'inventaire de la Torre de la Parada dressé en 1701 figuraient « trois portraits de personnes royales, Philippe IV, le cardinal-infant et le prince Baltasar » sans nom d'artiste. Le n° 33 de l'inventaire de 1747 de la Torre de la Parada était un tableau d'environ 188 x 125 cm, « représentant Philippe IV avec une arquebuse et un chien ». Dans l'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid, le « portrait de Philippe IV en chasseur » « par Velázquez », provenant de la Torre de la Parada, était inscrit sous le n° 1009, avec les mêmes dimensions qu'en 1747.

References: C no 108 • M no 222 • L-R 1963 no 250 • B no 61 • G no 100 • Madrid 1990, no 43 • G P pp. 384–391

Atelier de Velázquez, *Portrait de Philippe IV en costume de chasse* (200 x 120 cm), Castres, Musée Goya.

Velázquez' workshop, *Philip IV as a Hunter* (200 x 120 cm), Castres, Musée Goya.

Werkstatt des Velázquez, *Philipp IV. als Jäger* (200 x 120 cm), Castres, Musée Goya.

L'inventaire de 1794 de ce même palais répertoriait deux fois le portrait par Velázquez de Philippe IV en chasseur sous le même n° 1009. Il apparaissait une fois dans un cabinet de toilette (*pieza de bestir*), groupé en une double entrée avec le portrait du prince Baltasar en costume de chasse, dont le numéro d'inventaire était, par erreur, donné comme 1010 (voir n° 77). Il apparaissait une seconde fois, sous le n° 1009, dans l'appartement du prince. Vraisemblablement l'une de ces deux entrées avait été numérotée par erreur 1009, numéro concernant plutôt le portrait du cardinal-infant don Fernando en chasseur (voir n° **64**).

En 1814, il fut décrit à nouveau sous le n° 1009 au Palais royal de Madrid, dans un cabinet de toilette, mesurant environ 209 x 83,5 cm. Il y a manifestement une erreur dans la largeur citée.

Voir tome I, p. 89, 91, 106, 119, 120, 122, 125 et *118, 119.*

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. of 1700 and 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (by 1828)
– Inv. 1184

Cleaned and restored in September 1980 by María Teresa Dávila in the restoration workshops of the Prado Museum. The cleaning restored the original greenish hue of the King s brown doublet. It also had the effect of toning down the feeling of spatial depth. This is more noticeable in terms of the face of the model, which has been retouched and now appears quite flat and poorly positioned spatially.

Pentimenti are plainly visible along both legs; the one along the left must have been made when the figure was no more than sketched in since it affects the whole stance of the sitter. Later, Velázquez changed the hunting cap from the sitter's left hand – where its original outline is still noticeable – to his head. A comparison with the workshop copy (200 x 120 cm) on loan from the Louvre at the Musée Goya, Castres, Tarn, is helpful in this regard.

In the inventory of the Torre de la Parada compiled in 1701 there was an entry concerning "three portraits of royal persons, Philip IV, the Cardinal Infante and Prince Baltasar" with no artist's name. Number 33 of the 1747 inventory of Torre de la Parada was a picture about 188 x 125 cm, "representing Philip IV with a harquebus and a dog". In the 1772 inventory of the new Royal Palace, at Madrid, the "portrait of Philip IV as a hunter" by Velázquez from the Torre de la Parada was included under no. 1009, with the same size as in 1747.

The 1794 inventory of the same palace listed Velázquez' portrait of Philip IV as a hunter twice under the same number, 1009. Once in the dressing room ("*pieza de bestir*"), grouped together in a double entry with the hunting portrait of Prince Baltasar Carlos, whose inventory number was mistakenly given as 1010 (see no. 77 below). It was again listed under no. 1009 in the apartment of the Prince. Very likely one of these two entries had been misnumbered 1009, and it in fact concerned the portrait of the Cardinal Infante Don Fernando as a hunter (see no. **64**).

In 1814 it was again described under no. 1009 in the Madrid Royal Palace, in a dressing room, as by Velázquez, its size was given as about 209 x 83.5 cm. Obviously, there was an error in the recorded width

See volume I, pp. 89, 91, 105, 119, 120, 122, 125, 132 and *118, 119.*

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (Inv. von 1700 und 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (spätestens 1828)
– Inv. 1184

Dieses Gemälde wurde im September 1980 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila gereinigt und restauriert. Die Reinigung brachte die originale grünliche Farbgebung des bräunlich gewordenen königlichen Wamses wieder zum Vorschein. Gleichzeitig ergab sich eine Dämpfung in der atmosphärischen Wiedergabe der räumlichen Tiefe, was noch spürbarer im Gesicht des Modells ist. Es wurde retuschiert und wirkt heute ziemlich flächig sowie räumlich schlecht plaziert.

Durch die Reinigung traten gleichfalls Pentimenti deutlicher hervor, die seit langem schon entlang der linken Körperpartie und an beiden Beinen des Dargestellten erkennbar waren. Diejenigen, die sich von der Taille bis zum linken Fuß erstrecken, müssen entstanden sein, als die Figur erst skizzenhaft erfaßt war, denn sie verändern die Gesamthaltung des Modells. Später verlagerte Velázquez die Jägerkappe von der linken Hand – dort ist der ursprüngliche Umriß noch sichtbar – auf den Kopf des Modells. Ein Vergleich mit der Werkstattkopie (200 x 120 cm), Leihgabe des Louvre an das Musée Goya in Castres (Tarn), ist zu diesem Thema sehr aufschlußreich.

Im Inventar von 1701 der Torre de la Parada sind »drei Porträts königlicher Persönlichkeiten, Philipp IV., der Kardinalinfant und Prinz Baltasar« ohne Künstlername verzeichnet. Nr. 33 des Inventars von 1747 der Torre de la Parada beinhaltete ein Gemälde von ungefähr 188 x 125 cm Größe, das »Philipp IV. mit Arkebuse und Hund« zeigt. Im Inventar von 1772 des neuen Königspalastes in Madrid war das »Porträt von Philipp IV. als Jäger« unter Nr. 1009 und mit den gleichen Maßen wie 1747 eingetragen.

Im Inventar von 1794 desselben Palastes war das Porträt Philipps IV. als Jäger von Velázquez zweimal unter Nr. 1009 verzeichnet. Einmal wurde es einem Ankleidezimmer *(pieza de bestir)* als Doppeleintrag zusammen mit einem Porträt des Prinzen Baltasar als Jäger zugeordnet, dessen Inventarnummer versehentlich als 1010 angegeben war (siehe Nr. 77). Ein zweites Mal war es unter Nummer 1009 in den Wohnräumen des Prinzen verzeichnet. Vermutlich war einer der beiden Einträge irrtümlich als Nr. 1009 angegeben, was sich eher auf das Jagdporträt des Kardinalinfanten Ferdinand bezog (siehe Nr. **64**).

1814 wurde es erneut unter Nr. 1009 im Madrider Königspalast in einem Ankleidezimmer beschrieben, mit den Maßen von etwa 209 x 83,5 cm. In der Angabe der Bildgröße liegt eindeutig ein Irrtum vor.

Siehe Band I, S. 89, 105, 119, 120 und *118, 119.*

Portrait du cardinal-infant don Fernando en costume de chasse, *c. 1632–1633*

The Cardinal Infante Don Fernando as a Hunter

Kardinalinfant Don Ferdinand als Jäger

191.5 x 108 cm

References: C no 146 · M no 303 · L-R 1963 no 331 · B no 62 · G no 100 · Madrid 1990, no 44 · G P pp. 392–401

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. de 1701 et 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814) **Madrid, Museo del Prado (depuis 1819, d'abord identifié à tort comme portrait de Philippe IV) – Inv. 1186**

L'infant Ferdinand, fils de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, naquit le 16 mai 1609 ; il fut nommé cardinal le 29 juillet 1619, et fut gouverneur des Flandres de 1634 à sa mort, le 9 novembre 1641.

Inventorié à la Torre de Parada sans nom d'artiste en 1701 (voir l'entrée n° **63**). Inclus dans l'inventaire dressé en 1747 dans cette même résidence royale, sous le n° 32, aux mesures approximatives de 188 x 125 cm.

En 1772, il se trouvait au nouveau Palais royal de Madrid, dans la même pièce que le portrait de Philippe IV en costume de chasse. Une note marginale indiquait qu'il provenait de la Torre de la Parada. Son numéro d'inventaire était 1010, chiffre qui se trouve toujours dans l'angle inférieur droit de la peinture.

Dans l'inventaire de 1794 du Palais royal de Madrid, le portrait de don Fernando en chasseur n'est pas mentionné et son numéro d'inventaire, 1010, a été attribué, évidemment par erreur, au portrait du prince Baltasar Carlos en tenue de chasse, figurant dans le cabinet de toilette, ainsi que celui de Philippe IV, également en tenue de chasse, numéroté 1011. Les deux portraits étaient décrits comme étant de mêmes dimensions : environ 209 x 125 cm. (Voir n° 77).

Les portraits du cardinal-infant et du prince Baltasar Carlos en chasseurs portant toujours leur numéro d'inventaire du Palais royal de Madrid, 1010 et 1011 respectivement, il est clair qu'il s'est produit une confusion à la fois dans les numéros d'inventaire et dans l'identification des modèles de ces portraits.

L'inventaire de 1814 du Palais royal de Madrid ne corrigea pas cette erreur ; ainsi, le portrait de don Fernando partit pour le Prado comme étant celui de Philippe IV, bien que, comme le signalait prudemment le catalogue de 1828 de ce musée, certains aient pu penser que le modèle n'était pas le roi, mais plutôt son frère, le cardinal-infant don Fernando.

Voir tome I, p. 91, 114, 120, 122, 125, 169 et *120*.

Le tableau a été restauré en 1987 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. of 1701 and 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814) **Madrid, Museo del Prado (since 1819, first misidentified as a portrait of Philip IV) – Inv. 1186**

The Infante Don Fernando, son of Philip III and Margarita of Austria, was born on 16 May 1609; he was made a Cardinal on 29 July 1619, and was Governor of Flanders from 1634 until his death on 9 November 1641.

Inventorized at the Torre de la Parada with no artist's name in 1701 (see no. **63**). Included in the inventory of the same royal residence compiled in 1747 under no. 32, measuring approximately 188 x 125 cm.

In 1772 it was at the new Royal Palace, Madrid, in the same room as Velázquez' portrait of Philip IV as a hunter. A marginal note indicated that it came from the Torre de la Parada. Its inventory number was 1010, which the painting still bears in the lower right hand corner.

In the 1794 inventory of the Madrid Royal Palace, the portrait of Don Fernando as a hunter was not mentioned and its inventory number, 1010, was given by obvious mistake to the portrait of Prince Baltasar Carlos as a hunter listed in the dressing room, together with that of Philip IV, also as a hunter, numbered 1011. Both portraits were said to be of the same size: about 209 x 125 cm. See no. 77.

Since the hunting portraits of the Cardinal Infante Don Fernando and Prince Baltasar Carlos still bear their Madrid Royal Palace inventory numbers, 1010 and 1011 respectively, it seems rather clear that there was a mix-up concerning both the inventory numbers and the identity of the sitters for these portraits.

The 1814 inventory of the Madrid Royal Palace did not undo the error, and so the hunting portrait of Don Fernando went to the Prado where it was shown for years as the portrait of Philip IV though, as the Museum's catalogue of 1828 cautiously noted, there were some who thought that the sitter was not the King but rather his brother, the Cardinal Infante Don Fernando.

See volume I, pp. 91, 119, 120, 122, 125, 169 and *120*.

The painting was restored in 1987 at the restoration workshops of the Prado Museum by María Teresa Dávila. (ed. note)

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (Inv. von 1701 und 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814) **Madrid, Museo del Prado (seit 1819, zuerst fälschlich als Porträt Philipps IV. identifiziert) – Inv. 1186**

Der Infant Ferdinand, Sohn von Philipp III. und Margarete von Österreich, wurde am 16. Mai 1609 geboren und am 29. Juli 1619 zum Kardinal ernannt. Er war von 1634 bis zu seinem Tod am 9. November 1641 Gouverneur von Flandern.

Das Gemälde war in der Torre de la Parada 1701 ohne Künstlernamen inventarisiert (siehe Nr. **63**). Im Inventar von 1747 derselben königlichen Residenz war es unter Nr. 32 mit den ungefähren Maßen von 188 x 125 cm erfaßt.

1772 befand sich dieses Bild im neuen Königspalast von Madrid, und zwar im selben Zimmer wie das Porträt von Philipp IV. als Jäger. Eine Randbemerkung gab an, daß es von der Torre de la Parada gekommen war. Seine Inventarnummer war 1010, eine Ziffer, die sich noch immer in der rechten unteren Bildecke befindet.

Im Inventar von 1794 des Königspalastes wird das Jagdporträt von Ferdinand nicht erwähnt und seine Inventarnummer 1010 ist offenbar irrtümlich dem Porträt des Prinzen Baltasar als Jäger zugeordnet, das sich im Ankleidezimmer befand, ebenso wie das Philipps IV. als Jäger mit der Nr. 1011. Beide Bildnisse hatten die gleichen Maße: ungefähr 209 x 125 cm. Siehe Nr. 77.

Da die Porträts des Kardinalinfanten und des Prinzen Baltasar Carlos noch immer die Inventarnummern 1010 und 1011 des Madrider Königspalastes trugen, entstand offenbar eine doppelte Verwirrung bezüglich der Inventarnummern und der Identifizierung der Modelle.

Das Inventar von 1814 des Madrider Königspalastes korrigierte diesen Fehler nicht. So wurde das Porträt von Ferdinand als das von Philipp IV. zum Prado geschickt, obgleich, wie der Museumskatalog von 1828 vorsichtig angab, nicht wenige glaubten, daß es sich bei dem Porträt nicht um den König, sondern um seinen Bruder, den Kardinalinfanten Ferdinand, handelte.

Siehe Band I, S. 89, 122, 125 und *120*.

Das Gemälde wurde 1987 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

Portrait du bouffon don Juan de Austria, *1632–1633*

The Buffoon Don Juan de Austria

Hofnarr Don Juan de Austria

210 x 124.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1827)
– Inv. 1200

Selon Moreno Villa (1939, p. 67–72), Juan de Austria était le véritable nom du modèle qui, pensait-il, lui avait probablement été donné soit par le roi, soit par un membre de la famille royale, étant donné que les souverains espagnols de la Maison d'Autriche, comme devaient par la suite le faire les Bourbons, donnaient parfois leur nom aux enfants dont ils étaient les parrains, ou qui avaient simplement grandi au palais royal. Il existe dans les Archives royales de Madrid une facture donnant la liste détaillée des vêtements et étoffes acquis pour don Juan de Austria en 1632. Moreno Villa, qui a publié ce document, a conclu raisonnablement que le costume mentionné sur cette facture est celui-là même que porte le modèle du portrait qui nous occupe. Les services occasionnels du bouffon don Juan de Austria à la Cour sont documentés de 1624 à 1654.

De même que dans la *Tunique de Joseph,* de 1630 (n° 43), Velázquez a utilisé les lignes du dallage du sol pour accentuer la perspective menant au mur ouvert du fond : le visage fruste du bouffon rappelle la facture et le sens de l'humour de Velázquez dans son portrait de Vulcain, également de 1630 (n° 44). La disposition du mousquet, des pièces d'armure et des boulets de canon aux pieds du modèle évoque, par ses diagonales emphatiques, l'agencement des objets sur le sol dans les deux compositions de 1630 que nous venons de citer.

Inventorié au Buen Retiro en 1701 et en 1716 (f° 549), comme le portrait d'un « bouffon appelé don Juan de Austria, avec diverses pièces d'armure à ses pieds, de la main de Velázquez », mesurant approximativement 209 x 112 cm.

Ce portrait fut transféré au nouveau Palais royal de Madrid, où l'identité du modèle tomba dans l'oubli, tandis qu'un rang social de plus en plus élevé lui était attribué. Ainsi, en 1772, ce portrait fut inventorié comme celui d'un « artilleur, par Velázquez ». En 1794, nouvel inventaire dans ce même palais, l'artilleur devenant « un général espagnol ».

Le 19 août 1816, lorsque Ferdinand VII envoya ce portrait à l'Académie royale des beaux-arts, le modèle fut promu membre de l'aristocratie ; il fut identifié dans la liste correspondante comme étant le « marquis de Pescara », et c'est sous ce nom que le portrait

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (since 1827)
– Inv. 1200

Juan de Austria was the sitter's true name, according to Moreno Villa (1939, pp. 67–72), who suggested that it was probably given to him by either the King or another person of the royal family since the Spanish sovereigns of the House of Austria, as the Bourbons did later, would sometimes give their names to children to whom they were godfathers or who had simply grown up in the Royal Palace. There is a bill in the Madrid Royal Archives which lists in great detail the pieces of clothing materials acquired for Don Juan of Austria in 1632. Moreno Villa, who published the document, reasonably concluded that the costume itemized in the bill is the same as the one worn by the sitter in the portrait now under discussion. The occasional services of the buffoon Don Juan de Austria at the Court are documented from 1624 till 1654.

As in *Joseph's Bloody Coat*, of 1630 (no. 43), Velázquez has used the lines of the tiled floor to accentuate the perspective that leads towards the open wall in the background: the buffoon's uncouth face brings to mind Velázquez' brushwork and sense of wit as seen in his portrayal of Vulcan, also of 1630 (no. 44). The arrangement of the musket, pieces of armour, and cannon balls at the sitter's feet recalls, by its emphatic diagonals, the disposition of objects on the ground in the two mentioned compositions of 1630.

Inventorized at the Buen Retiro Palace in 1701 and in 1716 (fol. 549): "Another portrait of another buffoon, called Don Juan de Austria, with various pieces of armour at his feet, by the hand of Velázquez", measuring approximately 209 x 112 cm.

The portrait was transferred to the new Royal Palace in Madrid, where the identity of the sitter sank into oblivion while a better social status was attributed to him. Thus, in 1772 the portrait was inventorized, together with that of Pablo de Valladolid as that of an artillery man by Velázquez. In 1794 in the new inventory of the same palace, the "artillery man" was made a "Spanish general".

On 19 August 1816, when Ferdinand VII sent the portrait, together with other paintings from the Madrid Royal Palace to the Royal Academy of Fine Arts, the sitter was promoted to

References: C no 72 • M no 453 • L-R no 422 • B no 89 • G no 112 • Madrid 1990, no 58 • G P pp. 428–437

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (seit 1827)
– Inv. 1200

Nach Moreno Villa (1939, S. 67–72) war Juan de Austria der wahre Name des Dargestellten, der diesem, wie er annahm, wahrscheinlich entweder vom König oder von einem Mitglied der königlichen Familie gegeben worden war, denn die spanischen Herrscher des Hauses Habsburg, wie auch die des Hauses Bourbon, übertrugen gelegentlich ihre Namen auf Patenkinder oder auch Kinder, die im Palast aufwuchsen. In den königlichen Archiven zu Madrid gibt es eine Rechnung mit einer detaillierten Aufstellung der Kleiderstoffe, die 1632 für Don Juan de Austria angeschafft wurden. Moreno Villa, der dieses Dokument veröffentlichte, zog den plausiblen Schluß, daß der auf dieser Rechnung erwähnte Stoff der gleiche sei, den das Modell in diesem Porträt trägt. Die gelegentlichen Dienste des Narren Juan de Austria bei Hofe sind für die Zeit von 1624 bis 1654 dokumentiert.

Wie auch in *Josefs blutiger Rock wird Jakob gebracht* von 1630 (Nr. 43) nützt Velázquez die Linienführung des Fußbodens, um die Perspektive zur Maueröffnung im Hintergrund hin zu akzentuieren. Das grobe Gesicht des Narren erinnert an Velázquez' Pinselführung und seinen Sinn für Humor in dem Porträt des Vulkan, das auch aus dem Jahr 1630 stammt (Nr. 44). Die diagonale Anordnung von Muskete, Rüstungsteilen und Kanonenkugeln zu Füßen des Modells erinnert an die Verteilung der Objekte am Boden in *Josefs blutiger Rock* und in der *Schmiede des Vulkan.*

Das Gemälde wurde 1701 und 1716 (Fol. 549) im Buen Retiro als Porträt eines »Narren, genannt Don Juan de Austria, mit Teilen einer Rüstung zu seinen Füßen, von der Hand des Velázquez« inventarisiert, mit den ungefähren Maßen von 209 x 112 cm.

Dieses Porträt wurde in den neuen Madrider Königspalast gebracht, wo die Identität des Modells in Vergessenheit geriet, ihm indes ein stets höher werdender sozialer Rang zugeordnet wurde. So wurde das Porträt 1772 als »Kanonier, von Velázquez« inventarisiert. 1794 wurde in einem neuen Inventar desselben Palastes aus dem Kanonier »ein spanischer General«.

Am 19. August 1816, als Ferdinand VII. das Porträt an die königliche Akademie der schö-

fut exposé à l'Académie (catalogues de 1817, 1819, 1821 et 1824). Cependant Juan Agustín Ceán Bermúdez, auteur du catalogue de 1824, eut apparemment des doutes au sujet de cette identification bizarre, et décrivit le tableau comme un « portrait en pied d'un vieux général, que l'on dit être le marquis de Pescara » (1824, p. 18, n° 10).

L'identification erronée du modèle comme une personne de l'aristocratie est moins surprenante lorsque l'on songe aux quatre portraits en pied de Ferdinand VII (1784–1833) peints par Goya en 1814–1815, aujourd'hui au Prado (nos 724 et 735), au musée de Santander et au musée de Saragosse. Dans ces portraits, Ferdinand VII, qui ne posa pour aucun d'eux, a l'air d'un bouffon.

Voir tome I, p. 82, 129, 131, 132, 133 et *128*.

Le tableau a été restauré en 1981 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

aristocratic rank; he was indeed identified in the corresponding list as the "Marquis of Pescara", and it was with this identification that the portrait was shown at the academy (catalogues of 1817, 1819, 1821 and 1824). Yet Juan Agustin Ceán Bermúdez, editor of the 1824 catalogue, apparently had misgivings about the bizarre identification and described the painting as a "full-length portrait of an old general, said to be the Marquis of Pescara" (1824, p. 18, no. 10).

The misidentification of the sitter as a person of aristocratic rank is less surprising in the light of four full-length portraits of Ferdinand VII (1784–1833) painted by Goya in 1814–15, now at the Prado (nos. 724 and 735), the Museum of Santander and the Museum of Saragossa. In these portraits Ferdinand VII, who did not sit for any of them, has a buffoonish appearance.

See volume I, pp. 82, 129, 130–133 and *128*.

The painting was restored in 1981 in the restoration workshops of the Prado Museum by María Teresa Dávila. (ed. note)

nen Künste sandte, wurde das Modell zum Angehörigen der Aristokratie ernannt; in der dazugehörigen Liste wurde er als »Marquis von Pescara« betitelt, und unter dieser Bezeichnung in der Akademie ausgestellt (Kataloge von 1817, 1819, 1821 und 1824). Dennoch hegte Juan Agustín Ceán Bermúdez, Verfasser des Katalogs von 1824, anscheinend Zweifel bezüglich dieser etwas bizarren Identifizierung und beschrieb das Gemälde als »Ganzfigurenporträt eines alten Generals, angeblich des Marquis von Pescara« (1824, S. 18, Nr. 10).

Die irrtümliche Identifizierung des Modells als aristokratische Persönlichkeit erscheint weniger überraschend, wenn man an die vier Ganzfigurenporträts Ferdinands VII. (1784–1833) von Goya aus den Jahren 1814–1815 denkt, die sich heute im Prado (Nr. 724 und 735), im Museum von Santander und im Museum von Saragossa befinden. In diesen Porträts wirkt Ferdinand VII., der für kein einziges von ihnen Modell stand, wie ein Narr.

Siehe Band I, S. 81, 129, 130–133 und *128*.

Das Gemälde wurde 1981 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

Portrait équestre du comte-duc d'Olivares, *1634*

Count-Duke of Olivares on Horseback

Conde Duque de Olivares zu Pferde

314 x 240 cm

References: C no 166 · M no 30 · L-R 1963 no 211 · B no 69 · G no 73 · Madrid 1990, no 42 · G P pp. 308–319

Provenance: Madrid, Conde Duque de Olivares · Madrid, Marqués de la Ensenada · Madrid, Palacio Real Nuevo (depuis 1769 ; inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1181

Pour la biographie du modèle, voir n° 30.

Dans l'angle inférieur gauche se trouve un feuillet de papier blanc plié.

Ce portrait équestre fut imité, mais non simplement copié, par Jusepe Leonardo (1601–1652/1653) dans sa vaste composition, *La Prise de Brisach* (T. I, p. 189), achevée en avril 1635. Par conséquent, ce portrait d'Olivares doit avoir été au moins esquissé, sinon plus probablement terminé, avant que Leonardo n'ait commencé son œuvre dérivée : ce qui nous donne une date plus proche de 1634 que de 1635.

Cruzada (1885, p. 117 ss.), et d'autres auteurs après lui, a estimé que les scènes de bataille que l'on voit à mi-distance et dans le fond se rapportent à la défaite infligée aux Français par les Espagnols à Fontarabie en automne 1638,

Provenance: Madrid, Count-Duke of Olivares · Madrid, Marqués de la Ensenada · Madrid, Palacio Real Nuevo (since 1769; inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1181

For the sitter's biographical data, see no. 30.

In the lower left corner there is a folded-out piece of blank paper.

This equestrian group was obviously imitated, though not just copied, by Jusepe Leonardo (1601–52/3) in his large composition *The Taking of Breisach* (vol. I, p. 189), finished by April 1635. Consequently, this equestrian portrait of Olivares must have been at least sketched in, and more probably completed, before Jusepe Leonardo began his mentioned derivative painting – which points to a date closer to 1634 than to 1635.

Cruzada (1885, pp. 117 ff.), and other writers after him, suggested that the scenes of battle seen in the middle distance and in the background referred to the defeat of the French by the Spaniards at Fuenterrabia in the autumn

Provenienz: Madrid, Conde Duque de Olivares · Madrid, Marqués de la Ensenada · Madrid, Palacio Real Nuevo (seit 1769; Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1181

Zur Biographie des Modells siehe Nr. 30.

In der linken unteren Bildecke befindet sich ein aufgefaltetes weißes Blatt Papier.

Dieses Reiterporträt wurde von Jusepe Leonardo (1601–1652/1653) in seiner gewaltigen Bildkomposition *Entsatz von Breisach* (Bd. I, S. 189), vollendet im April 1635, nicht nur einfach kopiert, sondern übernommen. Folglich muß das Porträt zumindest skizziert, wenn nicht – was wahrscheinlicher ist – vollendet gewesen sein, bevor Leonardo sein Werk begann. Dies erlaubt eine Datierung, die näher bei 1634 als bei 1635 liegt.

Cruzada (1885, S. 177 ff.) und andere Kunsthistoriker nach ihm nahmen an, daß sich die Schlachtszenen im Mittel- und Hintergrund auf die Niederlage, die den Franzosen von den Spaniern im Herbst 1638 in Fuen-

victoire qui fut portée au crédit du commandement d'Olivares, bien qu'il n'ait même pas quitté Madrid. Cependant, ce portrait équestre doit avoir été exécuté plusieurs années avant la bataille de Fontarabie. Il semble donc que Velázquez ait peint en Olivares celui qui faisait triompher les armées du roi plutôt qu'un chef victorieux sur un champ de bataille précis.

Ce portrait demeura dans la famille d'Olivares jusqu'au XVIII[e] siècle, lorsqu'il fut acquis par le marquis de la Ensenada. Lors de la vente de ses collections, le 26 janvier 1769, Charles III l'acheta pour 12 000 *reales de vellón* (Sánchez Cantón, 1916, p. 82) pour le nouveau Palais royal de Madrid[1].

Voir tome I, p. 106, 191 et *8, 9, 104*.

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Javier Cerillo. (N.D.L.R.)

1 Le Metropolitan Museum of Art possède une version plus petite de ce portrait dans laquelle le cheval est blanc et non bai (125 x 101,5 cm). La tête et le corps ont la même position que dans l'original de Velázquez, alors que le cheval est manifestement une copie du *Cheval blanc* de Velázquez (n° **67**). Une profusion de rehauts, étrangère à Velázquez et caractéristique de Mazo, trahit la main de ce dernier. En fait, ce portrait de dimensions réduites concorde en tous points, y compris sa taille, avec celui qui fut inventorié en 1651, date à laquelle Velázquez et Mazo étaient tous deux en pleine activité, comme appartenant au marquis de Eliche : « Une peinture sur toile du portrait du comte-duc, en armure, un bâton de commandement à la main, sur un cheval blanc, copie d'après Velázquez de la main de Juan Bautista Mazo », mesurant environ 125 cm. (Voir Pita Andrade, 1952, XXV, p. 230, et L-R 1963, n° 216).

En 1654, Diego Rodríguez, peintre obscur résidant à Madrid, mentionna dans son testament un portrait équestre d'Olivares, sans indiquer la couleur de la robe du cheval « original par Velázquez » La seule mesure de l'œuvre qu'il ait notée, environ 125 cm, aurait pu se rapporter à la hauteur comme à la largeur (Agullo Cobo, 1978, p. 140).

of 1638 – a victory which was credited to Olivares' leadership even though he had not moved from Madrid, and for which Philip IV rewarded him with a great many honours. However, since Jusepe Leonardo's derivative painting shows that this equestrian portrait must have been painted years before the battle of Fuenterrabia, it would seem that Velázquez portrayed him as the maker of the King's military successes rather than as a victorious commander in a particular battlefield.

The portrait remained in the Olivares family till the eighteenth century, when it was acquired by the Marquis de la Ensenada, at the sale of whose collection Charles III bought it for 12,000 *reales de vellón* on 26 January 1769 (Sánchez Cantón, 1916, p. 82) for the new Madrid Royal Palace[1].

See volume I, pp. 106, 190–191 and *8, 9, 104*.

The painting was restored in 1989 in the restoration workshops of the Prado Museum by Javier Cerillo. (ed. note)

1 The Metropolitan Museum of Art has a smaller version of this portrait in which the horse is white rather than chestnut (125 x 101.5 cm). The position of Olivares' head and body is the same as in Velázquez' original, while the horse is obviously a copy after Velázquez' *White Horse* (no. **67**). A prodigality of highlights, alien to Velázquez and characteristic of Mazo, betrays the latter's hand. Indeed, the smaller portrait agrees in every respect, including its size, with one inventorized in 1651, when both Velázquez and Mazo were active, as belonging to the sixth Marquis of Eliche: "A painting on canvas of the portrait of the Count-Duke, in armour, with a baton in his hand, on a white horse, copy after Velázquez by the hand of Juan Bautista Mazo" (see L-R 1963, no. 216; Pita Andrade, 1952, XXV, p. 230). The metrical equivalent of the reported size is about 125 cm square "more or less".

In 1654, Diego Rodríguez, a little-known painter living in Madrid, mentioned an equestrian portrait of Olivares in his will, without indicating the colour of the horse, "Original by Velázquez". The only measurement given, about 125 cm, may have referred to the height or the width (Agullo Cobo, 1978, p. 140).

terrabía bereitet wurde, bezögen – für die Spanier ein Sieg, der im Vertrauen auf das Kommando von Olivares errungen wurde, obgleich dieser Madrid noch nicht einmal verlassen hatte. Dieses Reiterporträt muß jedoch einige Jahre vor der Schlacht von Fuenterrabía entstanden sein. Anscheinend stellte Velázquez Olivares als denjenigen dar, der die Armeen des Königs zum Triumph führte, nicht aber als ein siegreiches Oberhaupt auf einem bestimmten Schlachtfeld.

Das Porträt verblieb in der Familie von Olivares bis zum 18. Jahrhundert, als es vom Marqués de la Ensenada erworben wurde. Während des Verkaufs seiner Sammlung am 26. Januar 1769 erwarb es Karl III. für 12 000 *reales de vellón* (Sánchez Cantón, 1916, S. 82) für den neuen Königspalast in Madrid.[1]

Siehe Band I, S. 106, 190 und *8, 9, 104*.

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Museo del Prado von Javier Cerillo restauriert. (Anm. d. Red.)

1 Das Metropolitan Museum of Art besitzt eine kleinere Version des Porträts (125 x 101,5 cm), auf der das Pferd weiß statt rostbraun ist. Kopf und Körper von Olivares haben dieselbe Haltung wie in Velázquez' Original, während das Pferd eindeutig eine Kopie von Velázquez' *Steigendem Pferd* (Nr. **67**) ist. Eine Fülle von Glanzlichtern, die bei Velázquez fremd, bei Mazo dagegen charakteristisch sind, verrät die Hand des letzteren. Dieses kleinere Porträt stimmt tatsächlich in allen Punkten einschließlich der Größe mit dem überein, das 1651 als Besitz des Marquis von Eliche inventarisiert wurde. Zu jenem Zeitpunkt waren Velázquez und Mazo aktiv. Im Eintrag ist zu lesen: »Ein Gemälde auf Leinwand mit dem Porträt des Conde Duque in Rüstung auf einem weißen Pferd, einen Feldherrnstab in der Hand haltend. Kopie nach Velázquez aus der Hand von Juan Bautista Mazo«, mit dem ungefähren Maß von 125 cm (siehe Pita Andrade, 1952, XXV, S. 230, und L-R 1963, Nr. 216).

1654 erwähnte Diego Rodríguez, ein recht unbekannter Maler aus Madrid, in seinem Testament ein Reiterporträt von Olivares, ohne die Fellfarbe des Pferdes anzugeben, als »ein Original von Velázquez«. Die einzige Maßangabe des Bildes, die er vermerkt hatte – ungefähr 125 cm –, kann sich ebensogut auf die Höhe wie auf die Breite beziehen (Agullo Cobo, 1978, S. 140).

Cheval blanc, *c. 1634–1635*
A White Horse
Steigendes Pferd

310 x 245 cm

Provenance: Madrid, José de Salamanca
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real (depuis 1848)

Ce tableau a souffert à la suite de repeints, de nettoyages et de restaurations ; cependant, le dessin vigoureux inscrivant la forme du cheval dans l'espace rend l'attribution à Velázquez acceptable. Il y a un repentir manifeste dans le postérieur droit.

L'œuvre se trouvait dans les réserves du Palais royal de Madrid en 1959, lorsque le marquis de Lozoya, alors conseiller des Beaux-Arts pour le Patrimoine royal espagnol, entreprit de l'étudier. Elle représentait à l'époque saint Jacques sur un cheval blanc, et montrait d'importantes différences dans l'exécution. Le marquis de Lozoya, ayant conclu que le cheval était bien de Velázquez, mais que le reste de la peinture était l'œuvre d'un barbouilleur, décida de faire enlever ce rajout. Ce qui fut fait au début de l'été 1959. Il fut alors évident que le cheval était presque analogue à celui du portrait d'Olivares par Velázquez se trouvant au Prado (n° **66**), et plus encore à celui du comte-duc du Metropolitan de New York, œuvre plus réduite (125 x 101,5 cm), dont l'attribution à Juan Bautista del Mazo, fondée sur des motifs stylistiques, est corroborée par des informations documentées (voir n° **66**, n. 1).

Une fois la figure de saint Jacques enlevée, apparut celle d'un autre cavalier, simplement esquissée à grands traits noirs. L'auteur ne semblait pas en être celui du cheval, quoiqu'il ait été meilleur que le peintre de Saint Jacques. Le marquis de Lozoya estima que cette peinture était bien « la vaste toile avec un cheval blanc, sans figure » se trouvant dans l'atelier de Velázquez au moment de sa mort (1960, I, p. 323–327).

Il y avait en réalité trois grandes toiles représentant des chevaux dans l'atelier de Velázquez au moment de sa mort, le *Cheval blanc* mentionné plus haut, sans doute celui qui nous occupe ; les deux autres, un bai et un gris, ont disparu.

L'inventaire de 1637 de l'Alcázar royal de Madrid comprend trois peintures de chevaux sans nom d'auteur. L'une d'entre elles était « un grand cheval blanc, sans selle, portant une bride, avec la marque d'un soleil sur la croupe ».

Deux entrées non numérotées dans l'inventaire de 1686 de l'Alcázar de Madrid (f^os^ 52 et 56) décrivaient plusieurs peintures de chevaux, y compris les suivantes, par Velázquez : deux tableaux, l'un d'un bai et l'autre d'un alezan, peints d'après nature, mesurant environ 292 cm « presque carrés » et deux toiles avec un cheval peint et un cavalier dessiné, inachevé, sur

Provenance: Madrid, José de Salamanca
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real (since 1848)

It has suffered from repainting, cleaning and restoration; yet the lively design which builds the shape of the horse into space makes the attribution to Velázquez acceptable. There is an obvious *pentimento* in the horse's right hind-leg.

The painting was in the store rooms of the Madrid Royal Palace in 1959, when the Marqués of Lozoya, then Fine Arts Counsellor for the Spanish Royal Patrimony, undertook to study it. At that time the painting represented St. James on a white horse, and it showed rather marked differences in point of execution. The Marqués de Lozoya, having reached the conclusion that the horse was by Velázquez and the rest of the painting by a dauber, decided that the work of the latter should be removed. This was done early in the summer of 1959, and it then became clear that the horse was similar in design to that in Velázquez' portrait of Olivares at the Prado (no. **66**), and even more so to that of the same sitter at the New York Metropolitan Museum, a smaller picture (125 x 101.5 cm), whose attribution to Juan Bautista del Mazo, based on stylistic consideration, is supported by documentary data (see no. **66**, note 1).

Once the figure of St. James was removed, that of another rider appeared, just sketched in by a few black strokes. This seems not to have been done by the same painter who had painted the horse, though it was done by a better hand than the one that finally daubed the figure of St. James. The Marqués de Lozoya concluded that this painting is the "large canvas with a white horse, with no figure" which Velázquez had in his workshop at the time of his death (1960, I, pp. 323–7).

Actually there were three large canvases of horses in Velázquez' workshop at the time of his death, the mentioned *White Horse,* probably the one with which we are concerned with, and two more now lost, representing a chestnut and a grey horse.

The inventory of the Madrid Royal Alcázar of 1637 included three paintings of horses with no painter's name. One of them was "a large white horse, unsaddled, with its bridle, and with a sun for a mark on the croup".

Two unnumbered entries in the 1686 inventory of the Madrid Alcázar (fols. 52 and 56) described several pictures of horses, including the following by Velázquez: two paintings, one of a bay and the other of a chestnut horse, painted from life, measuring

Provenienz: Madrid, José de Salamanca
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real (seit 1848)

Das Gemälde hat unter einer Reihe von Übermalungen, Reinigungen und Restaurierungen gelitten. Dennoch macht die lebendige Gestaltung des Pferdes im Raum die Zuschreibung an Velázquez akzeptabel. Am rechten Hinterschenkel sieht man ein bedeutendes Pentimento.

Das Bild befand sich 1959 in den Lagerräumen des Königspalastes in Madrid, als Marquis von Lozoya, Ratgeber für die schönen Künste des königlichen spanischen Kulturerbes, es eingehend studierte. Zu jener Zeit stellte es den heiligen Jakob auf einem weißen Pferd dar und wies erhebliche Unterschiede in der Ausführung auf. Nachdem Marquis von Lozoya zu dem Schluß gekommen war, daß das Pferd von Velázquez stamme, der Rest aber das Werk eines Stümpers sei, beschloß er, dessen Zusatz zu entfernen. Dies wurde zu Anfang des Sommers 1959 unternommen. Nun zeigte sich, daß das Pferd dem auf Velázquez' Porträt von Olivares im Prado (Nr. **66**) stark ähnelte und mehr noch dem kleineren des Conde Duque im Metropolitan Museum of Art in New York (125 x 101,5 cm), dessen auf stilistischen Merkmalen begründete Zuschreibung an Juan Bautista del Mazo durch dokumentierte Informationen erhärtet wurde (siehe Nr. **66**, Anm.1).

Als die Figur des heiligen Jakob nun entfernt worden war, kam die eines anderen Reiters zum Vorschein. Sie war lediglich mit groben schwarzen Zügen skizziert. Der Künstler schien nicht derselbe zu sein, der das Pferd gemalt hatte, wiewohl er besser gearbeitet hatte als der Maler des heiligen Jakob. Marquis von Lozoya nahm an, dieses Gemälde sei sicherlich »die großzügig gestaltete Leinwand mit einem weißen Pferd, aber ohne menschliche Figur«, die sich beim Tod von Velázquez in seiner Werkstatt befunden hatte (1960, I, S. 323–327).

Beim Tod von Velázquez gab es aber drei große Leinwände mit Pferdedarstellungen in seiner Werkstatt: zunächst ein *Weißes Pferd,* wahrscheinlich das Pferd, das Gegenstand unserer Betrachtung ist, und zwei andere, ein rostbraunes und ein graues, die nicht erhalten sind.

Das Inventar von 1637 des Madrider Alcázar schließt drei Pferdebilder ohne Angabe des Malernamens ein. Eines von ihnen war »ein großes weißes, ungesatteltes Pferd mit Zügel, auf der Kruppe mit einer Sonne gekennzeichnet«.

Zwei nicht numerierte Einträge im Inventar von 1686 des königlichen Alcázar in Madrid (Fol. 52 und 56) beschrieben mehrere

References: L-R 1963 no 220 • B no 70 • G no 75 • Madrid 1990, p. 263

chacune d'elles, d'approximativement 334 x 250 cm. On retrouve, presque dans les mêmes termes, ces deux entrées (nos 723 et 766) dans l'inventaire du même palais de 1700 : le cheval bai et le cheval alezan y étaient évalués chacun 5 doublons ; les deux autres, formaient un lot estimé à 45 doublons avec le portrait de don Juan de Austria par Ribera (aujourd'hui disparu) ; Nous n'avons pas trouvé d'autre référence documentée pour aucune de ces quatre œuvres de Velázquez, aujourd'hui disparues ou non identifiées.

Une copie d'atelier du tableau catalogué ici se trouvait, dans les années 1960, dans une collection particulière à Madrid (elle mesurait 41 x 36 cm). Voir L-R 1963 no 221.

Voir tome I, p. 191 et *119*.

about 292 cm "almost square", and two canvases with a horse painted and a rider drawn, unfinished, on each of them, approximately 334 x 250 cm. Both entries were repeated in almost identical terms, under nos. 723 and 766, in the inventory of the same palace compiled in 1700, when the pictures of the bay and of the chestnut horse were valued at 5 doubloons each; the other two, grouped together with Ribera's portrait of Don Juan de Austria (now lost) were appraised at 45 doubloons for the lot. I have found no further documentary reference to any of these four works by Velázquez, now lost or unidentified.

A workshop copy of the painting catalogued was in a Madrid private collection in the 1960s (41 x 36 cm). See L-R 1963, no. 221.

See volume I, pp. 190 and *119*.

Pferdedarstellungen, unter ihnen die folgenden von Velázquez: zwei Bilder, eines mit einem Braunen, das andere mit einem Fuchs, nach der Natur gemalt, ungefähr 292 cm groß, »fast quadratisch«, und zwei Leinwände mit einem gemalten Pferd und einem gezeichneten Reiter, beide Bilder unvollendet, von ungefähr 334 x 250 cm Größe. Diese beiden Einträge (Nr. 723 und 766) finden sich mit fast den gleichen Worten im Inventar von 1700 desselben Palastes wieder: Der Braune und der Fuchs werden dort auf einen Wert von je 5 Dublonen geschätzt. Die beiden anderen, zusammen mit Riberas Porträt von Don Juan de Austria (dieses Bild ist nicht erhalten) genannt, werden auf je 45 Dublonen geschätzt. Für keines der vier heute verschollenen oder nicht identifizierten Werke habe ich einen weiteren dokumentierten Beleg gefunden.

Eine Werkstattkopie des katalogisierten Bildes befand sich in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts in Privatbesitz in Madrid (sie hatte die Maße 41 x 36 cm). Siehe L-R 1963, Nr. 221.

Siehe Band I, S. 189, 190 und *119*.

Portrait équestre de Philippe III,
c. 1634–1635

Philip III on Horseback

Philipp III. zu Pferde

305 x 320 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1634 ou 1635 ; inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1176

Œuvre d'un peintre non identifié. Repeint par Velázquez ou un assistant vers 1634–1635.

Philippe III, fils de Philippe II et d'Anne d'Autriche, naquit le 14 avril 1578 à Madrid, où il mourut le 31 mars 1621.

Se fondant sur les évidences visuelles, la plupart des historiens estiment que ce portrait équestre, ainsi que celui de la reine Marguerite et de la reine Elisabeth (nos **69** et **70**), ont été exécutés par un peintre minutieux, et repris plus tard par Velázquez, ou sous sa direction. Pour Beruete, cet autre artiste serait Bartolomé González ([1898], 1906, p. 75–77). Tormo proposait soit Mazo, soit Juan de la Corte (1949, p. 214). Allende-Salazar et Sánchez Cantón ont émis l'hypothèse que Velázquez avait entrepris ce portrait vers le 3 septembre 1628, date à laquelle l'Armurerie royale reçut l'ordre de lui procurer tout ce qui lui était nécessaire à l'exécution des portraits de Philippe

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1634 or 1635; inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1176

By an unidentified artist. Repainted, by Velázquez or an assistant in about 1634–35.

Philip III, son of Philip II and Anna of Austria, was born on 14 April 1578 at Madrid, where he died on 31 March 1621.

Most scholars agree, on the strength of visual evidence, that this equestrian portrait and those of Queen Margarita and Queen Isabel (nos. **69** and **70**) were executed by a lesser artist and later reworked by Velázquez or under his direction. To Beruete, the lesser painter was Bartolomé González ([1898], 1906, pp. 75–7). Tormo suggested either Mazo or Juan de la Corte (1949, p. 214). Allende-Salazar and Sánchez Cantón suggested plausibly though not conclusively that Velázquez began this portrait around 3 September 1628 when the Royal Armourer's was ordered to let him have everything necessary for the portraits of Philip III and Philip IV that he was working on, and

References: C no 96 • M no 180 • L-R 1963 no 185 • B no 66 • G no 81 • Madrid 1990, no 36 • G P pp. 348–365

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (um 1634 oder 1635; Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1176

Werk eines unbekannten Meisters. Es wurde von Velázquez oder einem Gehilfen zwischen 1634 und 1635 übermalt.

Philipp III., Sohn von Philipp II. und Anna von Österreich, wurde am 14. April 1578 in Madrid geboren, wo er am 31. März 1621 starb.

Die meisten Kunsthistoriker sind der Meinung, daß dieses Reiterporträt wie das der Königin Margarete und das der Königin Isabella (Nr. **69** und Nr. **70**) von einem geringeren Maler ausgeführt und später von Velázquez oder zumindest unter seiner Anleitung überarbeitet wurde. Nach Beruete war der besagte Künstler Bartolomé González ([1898], 1906, S. 75–77). Tormo schlug entweder Mazo oder Juan de la Corte vor (1949, S. 214). Allende-Salazar und Sánchez Cantón entwickelten die Hypothese, Velázquez habe dieses Porträt am 3. September 1628 begonnen; denn an jenem Tag erhielt die königliche

III et Philippe IV auxquels il travaillait, et que les trois portraits équestres dont nous débattons étaient parmi les œuvres « qu'il est en train de peindre », et dont il reçut le paiement le 28 juin 1629, avant son départ pour l'Italie, laissant à un autre artiste le soin de les terminer (1919, p. 160–165). Voir n° **69**.

Camón Aznar a soutenu que ce portrait équestre de Philippe III avait été peint par Bartolomé González, et ceux de la reine Marguerite (n° **69**) et de la reine Elisabeth (n° 70) respectivement par Vincencio Carducho et Eugenio Caxés (1964, I, p. 522–523). Gudiol partage le point de vue de Camón, tout en attribuant différemment les trois portraits aux trois peintres mentionnés (1973, p. 146–147). Leur opinion à tous deux se fonde sur un document de 1626, publié par José María Azcarate, concernant des châssis et des cadres pour des tableaux destinés à être accrochés dans le « nouveau salon » de l'Alcázar de Madrid (1960, p. 360–362). Ces trois cadres étaient affectés à des tableaux dont les sujets n'étaient pas indiqués, commandés à Carducho, Caxés et González. Ces cadres devaient avoir les mêmes dimensions que celui du portrait équestre de Philippe IV, « plus grand que nature » (son châssis mesurait approximativement 385 x 329 cm), œuvre d'un peintre que l'on ne nommait pas, se trouvant dans le « nouveau salon ». En 1633, Carducho fit référence à deux peintures de grande taille, l'une de Caxés et l'autre de sa propre main, se trouvant dans le « nouveau salon », sans mentionner leurs sujets (1633, f° 155 r). Un tableau de grandes dimensions de Vincencio Carducho et un autre d'Eugenio Caxés y furent inventoriés en 1637, mais ils représentaient en fait tous deux des sujets tirés de l'Antiquité. Aucune œuvre de Bartolomé González, qui mourut en 1627, ne fut jamais inventoriée dans le « nouveau salon » de l'Alcázar.

Parmi les peintres soucieux des détails évoqués à propos de ces portraits, seul Juan de la Corte (1597–1660), dont la plupart des œuvres existantes comportent des groupes équestres, fut admiré pour avoir traité de tels sujets, au nombre desquels figure une série de portraits équestres de la dynastie espagnole alors régnante (Justi, 1923, II, p. 390). Ces portraits, aujourd'hui disparus, ou non identifiés lorsqu'ils sont localisés, pourraient apporter des lumières sur la question qui nous occupe.

Quel qu'ait été l'auteur originel du *Portrait équestre de Philippe III*, le tableau a vraisemblablement été repris par la suite, principalement la tête, le poitrail, les antérieurs et la queue du cheval, éventuellement par Velázquez et un assistant, sans doute lorsqu'il fut décidé de l'accrocher dans le *Salón* du Buen Retiro.

Les inventaires de 1701 et de 1716 du Buen Retiro comprenaient un portrait de Philippe III ainsi qu'un portrait de sa femme, la reine Marguerite, mesurant approximativement chacun 292 x 209 cm, de la main de Velázquez.

that the three equestrian portraits in discussion were among the works that "he is painting" for which he received payment on 28 June 1629 before he set out for Italy, leaving the portraits to be finished by another hand (1919, pp. 160–5). See no. **69**.

Camón Aznar was of the opinion that this equestrian portrait of Philip III was painted by Bartolomé González, and that those of Queen Margarita (no. **69**) and Queen Isabel (no. 70) were by Vincencio Carducho and Eugenio Caxés (1964, I, pp. 522–3 respectively). Gudiol shared Camón's point of view, while attributing the three portraits to the three painters cited in a different way (1973, pp. 146–7). Both opinions are based on a document of 1626, published by José María Azcarate, on the subject of the stretchers and frames for the paintings intended to be hung in the "new room" of the Madrid Alcázar (1960, pp. 360–2). These three frames were allocated to paintings whose subjects were not given, ordered from Carducho, Caxés and González. These frames must have had the same dimensions as that of the equestrian portrait of Philip IV "larger than lifesize" (its stretcher measured approximately 385 x 329 cm), the work of an unnamed painter, located in the "new room". In 1633, Carducho made a reference to two large paintings, one by Caxés and the other by himself, which were in the "new room", without mentioning their subjects (1633, fol. 155 r). A large painting by Vincencio Carducho and one by Eugenio Caxés were inventorized there in 1637, but their subjects were from Antiquity. No work by Bartolomé González, who died in 1627, were ever inventorized in the "new room" of the Alcázar.

Among painters attentive to detail in this kind of portrait, only Juan de la Corte (1597–1660), the majority of whose existing works were equestrian groups, was admired in his portrayal of such subjects. There exists a series of equestrian portraits of this kind depicting the currently reigning Spanish dynasty (Justi, 1923, II, p. 390). These portraits, now lost, or of unidentified location, could shed light on this question.

Whoever the original painter of *Philip III on Horseback*, the painting has been visibly reworked, mainly the head, chest, forelegs and tail of the horse, possibly by Velázquez and an assistant, when it was decided to hang it in the *Salón* of the Buen Retiro.

The 1701 and 1716 inventories of the Buen Retiro include a portrait of Philip III and a portrait of his wife, Queen Margarita, each measuring approximately 292 x 209 cm, by the hand of Velázquez. The 1772 inventory of the new Royal Palace in Madrid described these two portraits (nos. 240 and 241) as about 334 cm square. The paintings had been enlarged by strips of canvas at each side. The Buen Retiro inventory number, 240, painted in white, can be seen in the lower left corner of the original area of the portrait of Philip III.

Waffenschmiede den Befehl, dem Meister alles zu beschaffen, was er zur Ausführung der Porträts von Philipp III. und Philipp IV. benötigte, an denen er arbeitete. Weiter vermuteten sie, diese drei Reiterporträts seien auch unter den Werken gewesen, »die er gerade malte« und für die er am 28. Juni 1629 entlohnt wurde, und er habe sie vor seinem Aufbruch nach Italien zur Vollendung in die Obhut eines anderen Künstlers gegeben (1919, S. 160–165). Siehe Nr. **69**.

Camón Aznar betonte, das Reiterporträt Philipps III. sei von Bartolomé González gemalt worden, das der Königin Margarete (Nr. **69**) und der Königin Isabella (Nr. 70) von Vicente Carducho und Eugenio Caxés (1964, I, S. 522–523). Gudiol teilte die Ansicht Camóns, wobei er die drei Porträts den drei genannten Malern allerdings anders zuordnete (1973, S. 146–147). Beider Meinung gründet auf einem Dokument von 1626, das von José María Azcarate publiziert wurde, über Rahmen für die Bilder, die dazu bestimmt sein sollten, im »Neuen Saal« des Alcázar in Madrid aufgehängt zu werden (1960, S. 360–362). Diese drei Rahmen waren für Bilder gedacht, deren Sujets nicht bezeichnet waren und die Carducho, Caxés und González in Auftrag gegeben wurden. Die Rahmen sollten die gleichen Maße haben wie der des Reiterporträts von Philipp IV. »in Überlebensgröße« (das Rahmengerüst maß annähernd 385 x 329 cm), dessen Maler nicht genannt wurde. Das Porträt befand sich angeblich im »Neuen Saal«. 1633 spielte Carducho auf zwei große Gemälde an, eines von Caxés und das andere von ihm selbst, die sich im »Neuen Saal« befänden. Ihre Sujets erwähnte er dabei nicht (1633, Fol. 155 r). Ein großformatiges Gemälde von Vicente Carducho und ein weiteres von Eugenio Caxés wurden 1637 inventarisiert, aber sie stellten beide Themen aus der Antike dar. Kein Werk des 1627 verstorbenen Bartolomé González wurde jemals im »Neuen Saal« des Alcázar inventarisiert.

Zu den Malern, die sich sorgfältig um die Ausarbeitung von Details, wie denen in diesen Porträts, bemühten, gehörte Juan de la Corte (1597–1660). Die meisten seiner erhalten gebliebenen Bilder zeigen Reitergruppen, die sehr bewundert wurden. Zu seinem Werk zählt eine Reihe von Reiterporträts der damals regierenden spanischen Dynastie (Justi, 1923, II, S. 390). Die heute verschollenen oder nicht identifizierten Porträts könnten die hier diskutierte Frage entscheidend beleuchten. Wer auch immer der ursprüngliche Schöpfer des Porträts *Philipp III. zu Pferde* war, das Gemälde wurde wahrscheinlich in der Folge übermalt, hauptsächlich an Kopf, Brust, Vorderbeinen und Schweif des Pferdes. Die Überarbeitung erfolgte möglicherweise durch Velázquez und einen Gehilfen, und zwar als beschlossen wurde, es im *Salón* des Buen Retiro aufzuhängen.

Die Inventare von 1701 und 1716 des Buen Retiro enthielten ein Porträt Philipps III. sowie ein Bildnis seiner Frau, Königin Margarete,

L'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid décrivait ces deux portraits (n^os^ 240 et 241) de forme carrée d'environ 334 cm de côté. Les tableaux avaient alors été agrandis par l'adjonction de bandes de toile de chaque côté. Le numéro d'inventaire du Buen Retiro, 240, peint en blanc, se voit encore dans l'angle inférieur gauche du format d'origine sur le portrait de Philippe III.

En ce qui concerne les inventaires du Palais royal de Madrid de 1794 et 1814, voir n° **71**.

Voir tome I, p. 93, 100, 101 et *10, 11, 98*.

For the Madrid Royal Palace's inventories of 1794 and 1814, see no. **71**.

See Volume I, pp. 93, 100, 101 and *10, 11, 98*.

jedes etwa 292 x 209 cm groß, von der Hand des Velázquez. Im Inventar von 1772 des neuen königlichen Palastes in Madrid wurden die beiden Porträts (Nr. 240 und 241) als quadratisch mit etwa 334 cm Seitenlänge beschrieben. Durch Hinzufügen von Leinwandstreifen an beiden Seiten wurden die Gemälde vergrößert. Die in Weiß aufgemalte Inventarnummer 240 des Buen Retiro ist in der nach dem ursprünglichen Format linken unteren Ecke des Porträts von Philipp III. noch sichtbar.

Bezüglich der Inventare von 1794 und 1814 des königlichen Palastes in Madrid siehe Nr. **71**.

Siehe Band I, S. 93, 99, 100 und *10, 11, 98*.

Portrait équestre de la reine Marguerite, *1634–1635*

Queen Margarita on Horseback

Königin Margarete zu Pferde

302 x 311.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1634 ou 1635 ; inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1177

Nettoyé en 1968.

Œuvre d'un peintre non identifié. Repris en majeure partie par un assistant de Velázquez en 1634–1635. Voir n[os] **68** et **71**.

Marguerite d'Autriche, épouse de Philippe III, naquit en 1584 et mourut en 1611.

Les bandes rajoutées des deux côtés de la toile originelle sont plus larges que celles adjointes au portrait équestre de Philippe III. Ces additions doivent également avoir été effectuées au moment où le tableau fut transféré au nouveau Palais royal de Madrid. Le numéro d'inventaire du Buen Retiro, 241, peint en blanc, est visible dans l'angle inférieur gauche de la peinture (avant son agrandissement).

Voir tome I, p. 93, 100, 101 et *99*.

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1634 or 1635; inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1177

Cleaned in 1968.

By an unidentified painter. Repainted, mostly by an assistant of Velázquez, in 1634–35. See nos. **68** and **71**.

Margarita of Austria, wife of Philip III, was born in 1584; she died in 1611.

The strips added on both sides of the original canvas are wider than those added to the equestrian portrait of Philip III. These additions must also have been made at the time when the painting was taken to the new Royal Palace at Madrid. The white-painted Buen Retiro inventory number, 241, is plainly visible in what was the bottom left corner of the painting before it was enlarged.

See volume I, pp. 93, 100, 101 and *99*.

References: C no 230 • M no 466 • L-R 1963 no 209 • B no 67 • G no 79 • Madrid 1990, no 37 • G P pp. 348–365

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (um 1634 oder 1635; Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1177

Das Gemälde wurde 1968 gereinigt.

Das Werk eines unbekannten Künstlers wurde zum überwiegenden Teil von einem Gehilfen von Velázquez 1634–1635 übermalt. Siehe Nr. **68** und **71**.

Margarete von Österreich, Ehefrau von Philipp III., wurde 1584 geboren und starb 1611.

Die an beiden Seiten angefügten Streifen an der Originalleinwand sind breiter als die am Reiterporträt von Philipp III. angebrachten. Diese Ergänzungen müssen ebenfalls zu jener Zeit ausgeführt worden sein, als das Porträt zum Königspalast in Madrid gebracht wurde. Die in Weiß aufgemalte Inventarnummer 241 des Buen Retiro ist in der ursprünglichen linken unteren Ecke des Gemäldes (vor der Vergrößerung) sichtbar.

Siehe Band I, S. 93, 99 und *99*.

Portrait équestre de la reine Élisabeth, *1634–1635*

Queen Isabel on Horseback

Isabella von Bourbon zu Pferde

304.5 x 317.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1635 ; inv. de 1701 et 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1179

Correctement restauré en 1963.

Œuvre d'un peintre non identifié. Repris de façon conséquente et élargi par Velázquez, en 1634–1635. Voir n^os^ **68** et **71**. Pour les renseignements biographiques, voir n° **53**.

En reprenant ce tableau, Velázquez a peint la tête et le buste de la reine d'après le portrait qu'il en avait exécuté en 1631–1632, qu'il avait également repeint par-dessus un autre portrait du même modèle (n° **53**) ; il reprit également le cheval blanc et apporta des modifications au paysage.

Les deux premiers chiffres du numéro d'inventaire du Buen Retiro, 24[9], peints en blanc, sont encore visibles dans l'angle inférieur gauche, dans ses dimensions actuelles.

Voir tome I, p. 93, 100, 101 et *89*.

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1635; inv. of 1701 and 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1179

Correctly restored in 1963.

By an unidentified painter. Extensively reworked by Velázquez in 1634–35. See nos. **68** and **71**.

For biographical data, see no. **53**.

Velázquez reworked it very extensively; he painted the Queen's head and bust after the likeness of her which he had painted in 1631–32, also over another portrait of the same sitter (no. **53**); he also reworked the white horse, and made changes in the landscape.

The first two figures of the white-painted Buen Retiro inventory number, 24[9], are still visible in the lower left corner, with its current dimensions.

See volume I, pp. 93, 100, 101 and *89*.

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (um 1635; Inv. von 1701 und 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1179

Das Gemälde wurde 1963 exakt restauriert.

Das Werk eines unbekannten Künstlers wurde von Velázquez in den Jahren 1634–1635 weitestgehend überarbeitet. Siehe Nr. **68** und **71**.

Zur Biographie des Modells siehe Nr. **53**.

Bei der Überarbeitung des Porträts übermalte Velázquez Kopf und Büste der Königin nach dem von ihm selbst angefertigten Bildnis von 1631–1632, das er über ein anderes Porträt desselben Modells gemalt hatte (Nr. **53**). Er überarbeitete auch das weiße Pferd und nahm Änderungen an der Landschaft vor.

Die beiden ersten weiß gemalten Ziffern der Inventarnummer des Buen Retiro, 24[9], sind noch in der linken unteren Ecke sichtbar.

Siehe Band I, S. 93, 100 und *89*.

References: C no 231 · M no 467 · L-R 1963 no 210 · B no 68 · G no 79 · Madrid 1990, no 39 · G P pp. 366–383

Portrait équestre de Philippe IV, *1634–1635*

Philip IV on Horseback

Philipp IV. zu Pferde

303.5 x 317.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1635 ; inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1178

Pour des informations biographiques, voir n° **28**.

Dans l'angle inférieur gauche figure un feuillet de papier blanc plié.

Exécuté pour le Grand Salon du Buen Retiro vers la fin d'avril 1635. Il a peut-être été repris et quelque peu modifié par Velázquez lui-même après l'incendie du Buen Retiro de 1640.

Les inventaires de 1701 (f° 507) et 1716 (n^os^ 248 et 249) du Buen Retiro donnaient aux portraits équestres de Philippe IV et de la reine Elisabeth (n° 70) des dimensions approximatives de 292 x 334 cm. En 1772, les portraits équestres de Philippe IV et de la reine Elisabeth furent inclus, avec leurs numéros respectifs du Buen Retiro, 248 et 249, dans une entrée double de l'inventaire du Palais royal de Madrid ; une note marginale expliquait qu'ils provenaient du Buen Retiro (f° 11). La hauteur et la largeur des tableaux étaient apparemment considérées comme semblables à celles répertoriés en 1701 et 1716, mais le secrétaire en intervertit par erreur les chiffres.

Ces deux portraits équestres, ainsi que ceux de Philippe III (n° **68**), de la reine Marguerite (n° **69**) et du duc d'Olivares (n° **66**), furent groupés dans une même entrée, non numérotée, de l'inventaire de 1794 du Palais royal de Madrid, où les cinq peintures furent décrites comme étant de taille identique, approximativement 324 x 250 cm. Ces dimensions ne sont proches que de celles qu'a actuellement le portrait du duc d'Olivares. L'entrée de 1794 fut reprise presque mot pour mot dans l'inventaire de 1814 du Palais royal de Madrid.

Ce tableau porte toujours, peint en blanc, son numéro d'inventaire du Buen Retiro : 248, dans l'angle inférieur gauche.

Voir tome I, p. 89, 93, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 125, 191 et *90, 91.*

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1635; inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1178

For biographical data, see no. **28**.

In the lower left corner there is a folded piece of blank paper.

Painted for the Great Hall of the Buen Retiro Palace by the end of April 1635. It was perhaps repainted and somewhat altered by Velázquez himself after the fire of 1640 at the Buen Retiro Palace.

The inventories of 1701 (fol. 507) and 1716 (nos. 248 and 249) of the Buen Retiro Palace described Velázquez' equestrian portraits of Philip IV and Queen Isabel (no. 70) as approximately 292 x 334 cm.

In 1772 the equestrian portraits of Philip IV and Queen Isabel were included with their corresponding Buen Retiro numbers, 248 and 249 respectively, in a double entry of the Madrid Royal Palace's inventory; a marginal note explained that they came from the Buen Retiro (fol. 11). The paintings' height and width were apparently regarded as identical with those registered in 1701 and 1716, but the amanuensis mistakenly substituted the figures corresponding to one dimension for those corresponding to the other.

These two equestrian portraits, as well as those of Philip III (no. **68**), Queen Margarita (no. **69**), and the Count-Duke of Olivares (no. **66**), were grouped together in an unnumbered entry of the 1794 inventory of the Madrid Royal Palace, where the five paintings were described as identical in size, approximately 334 x 250 cm. These dimensions come close only to the present size of the portrait of Olivares. The 1794 entry was copied almost exactly in the inventory of the Madrid Royal Palace compiled in 1814.

The painting still bears its white-painted Buen Retiro inventory number 248 in the lower left corner.

See volume I, pp. 89, 93, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 122, 125, 191 and *90, 91.*

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (um 1635; Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1178

Zur Biographie des Modells siehe Nr. **28**.

In der linken unteren Ecke befindet sich ein weißes aufgefaltetes Blatt Papier.

Das Gemälde wurde gegen Ende April 1635 für den großen Saal des Buen-Retiro-Palastes ausgeführt, vielleicht nach dem Brand des Buen Retiro 1640 von Velázquez selbst übermalt und an manchen Stellen verändert.

In den Inventaren von 1701 (Fol. 507) und 1716 (Nr. 248 und 249) des Buen Retiro waren die Maße der Reiterporträts von Philipp IV. und Isabella (Nr. 70) mit ungefähr 292 x 334 cm angegeben. 1772 wurden die Reiterporträts von Philipp IV. und Isabella mit ihren Buen-Retiro-Nummern, 248 und 249, in einem Doppeleintrag in das Inventar des königlichen Palastes aufgenommen; eine Anmerkung besagte, daß beide Bilder aus dem Buen Retiro stammten (Fol. 11). Die Angaben der Gemäldehöhen und -breiten waren anscheinend mit denen von 1701 und 1716 identisch, aber der Sekretär vertauschte die Ziffern.

Diese beiden Reiterporträts wie auch die von Philipp III. (Nr. **68**), Königin Margarete (Nr. **69**) und Conde Duque de Olivares (Nr. **66**) waren unter einem unnumerierten Eintrag im Inventar von 1794 des Madrider Königspalastes zusammen verzeichnet. Dort wurden alle fünf Bilder mit identischen Maßen angegeben, ungefähr 334 x 250 cm. Nur das Porträt von Olivares weist diese Bildgröße auf. Der Eintrag von 1794 wurde annähernd wörtlich im Inventar von 1814 des königlichen Palastes wiederholt.

Das Gemälde trägt noch die in Weiß aufgemalte Inventarnummer 248 des Buen Retiro in der linken unteren Ecke.

Siehe Band I, S. 89, 93, 99, 100, 101, 102, 105, 122, 190 und *90, 91.*

References: C no 97 • M no 185 • L-R 1963 no 187 • B no 71 • G no 78 • Madrid 1990, no 38 • G P pp. 366–383

Portrait équestre du prince Baltasar Carlos, *1634–1635*

Prince Baltasar Carlos on Horseback

Prinz Baltasar Carlos zu Pferde

209.5 x 174 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1635, inv. de 1701 et 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1180

Exécuté en 1634–1635 pour le Grand Salon du palais du Buen Retiro. In situ en avril 1635 au plus tard.

Pour des détails biographiques, voir n° **51**.

Dans le Grand Salon du Buen Retiro, ce portrait était placé au-dessus d'une fenêtre, de chaque côté de laquelle étaient accrochés les portraits équestres de Philippe IV (n° **71**) et de la reine Elisabeth (n° 70). Comme l'a fait remarquer Lafuente, le fait que ce portrait devait être accroché très haut explique la courbe exagérée donnée par Velázquez au corps du cheval (1943, n° 65).

Dans l'inventaire du Buen Retiro dressé en 1701, il était décrit comme suit (f° 508–509) : « Un tableau à accrocher au-dessus d'une fenêtre, portrait du prince Baltasar, original de Velázquez » carré d'environ 146 cm « non évalué puisque le modèle est une personne royale » . L'inventaire de 1716 de ce même palais reprend, sous le n° 266, les termes de l'entrée de 1701, à l'exception des cinq derniers mots.

En 1772 et 1794, il fut inventorié, toujours sous le n° 266, et en termes presque identiques, au nouveau Palais royal de Madrid, comme mesurant approximativement 209 x 167 cm, chiffres assez proches des dimensions actuelles. Etant donné que des bandes de toile ont de toute évidence été ajoutées, au haut et au bas de l'œuvre, on peut penser que ces adjonctions ont été effectuées à l'époque où le portrait a été transféré au nouveau Palais royal, où il ne fut plus accroché au-dessus d'une fenêtre.

L'inventaire de 1814 du Palais royal de Madrid mentionne ce tableau avec des dimensions nettement supérieures (292 x 209 cm) à celles portées dans les inventaires de 1772 et 1794. Ce doit être le fait d'une erreur car, en 1819, il entra au musée du Prado où, à notre connaissance, ses dimensions sont demeurées inchangées.

Ce portrait porte toujours, dans la partie correspondant à l'angle inférieur gauche de la toile originelle, le numéro du Buen Retiro, 266, peint en blanc, sous lequel, à dater de 1716, il fut inscrit dans tous les inventaires royaux.

Voir tome I, p. 10, 93, 100, 101, 106, 125 et *102, 103.*

Ce tableau a été restauré en 1990 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Isabel Molina. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (c. 1635, inv. of 1701 and 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1180

Painted in 1634–35 for the Great Hall of the Buen Retiro Palace. It was *in situ* by April 1635.

For the Prince's biographical data, see No. **51**.

At the Great Hall of the Buen Retiro Palace, it was placed over a window, on either side of which were the equestrian portraits of Philip IV (no. **71**) and Queen Isabel (no. 70). As Lafuente has pointed out, the fact that the Prince's equestrian portrait was intended to hang very high explains the exaggerated curve of the pony's barrel (1943, no. 65).

In the 1701 inventory of the Buen Retiro Palace, it was described as follows (fols. 508–9): "An over-window painting, portrait of Prince Don Baltasar, an original by Velázquez. It is not appraised because the sitter is a royal person". The metrical equivalent of the recorded size is approximately 146 cm square. The 1716 inventory of the same palace repeats, under no. 266, the just quoted entry, except that it makes no reference to the reason for not appraising the painting.

In 1772 and 1794, it was inventorized at the new Madrid Royal Palace in almost identical terms, as measuring approximately 209 x 167 cm, which is rather close to the present size of the painting. Since strips of canvas have obviously been added at the top and bottom of this portrait, the thought occurs that such additions may have been made at the time when it was transferred to the new Royal Palace, where it no longer hung over a window.

The 1814 inventory of the Madrid Royal Palace registers the painting as much larger than in the 1772 and 1794 inventories: approximately, 292 x 209 cm. This must have been an error since five years later the painting became part of the collection of the Prado Museum, where its size has not been tampered with, as far as I know.

The portrait still bears, in the area corresponding to the lower left corner of the original canvas, the Buen Retiro number, 266, painted in white, under which it was listed in the mentioned royal inventories, from 1716 on.

See volume I, pp. 10, 93, 100, 101, 106, 122, 125 and *102, 103.*

This painting was restored in the restoration workshops of the Prado Museum by Isabel Molina. (ed. note)

References: C no 131 · M no 261 · L-R 1963 no 199 · B no 72 · G no 77 · Madrid 1990, no 40 · G P pp. 338–347

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (um 1635, Inv. von 1701 und 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1180

Das Gemälde entstand 1634–1635 für den großen Saal des Buen Retiro und war spätestens im April 1635 *in situ*.

Zur Biographie des Modells siehe Nr. **51**.

Das Porträt hing im großen Saal des Buen Retiro über einem Fenster, zu dessen Seiten die Reiterporträts von Philipp IV. (Nr. **71**) und Isabella (Nr. 70) angebracht waren. Nach Lafuente erklärt sich die übertriebene Rundung des Pferdeleibs durch die hohe Anbringung des Porträts (1943, Nr. 65).

Im 1701 erstellten Inventar des Buen Retiro wurde es wie folgt beschrieben (Fol. 508–509): »Ein über einem Fenster hängendes Bild, Porträt des Prinzen Baltasar, Original von Velázquez«, mit quadratischem Maß von etwa 146 cm, »nicht nach seinem Wert geschätzt, da es sich bei dem Dargestellten um eine königliche Person handelt«. Das Inventar von 1716 desselben Palastes nimmt unter Nr. 266 die Formulierung des Eintrags von 1701 wieder auf, läßt den letzten Satz allerdings weg.

1772 und 1794 wurde es im neuen Königspalast von Madrid, immer noch unter Nr. 266, mit fast den gleichen Worten inventarisiert. Als Maße wurden 209 x 167 cm angegeben, was dem heutigen Format sehr nahe kommt. Die Anfügung von Leinwandstreifen am oberen und unteren Bildrand wurde anscheinend vorgenommen, als das Gemälde in den neuen Königspalast gebracht wurde, wo es nicht mehr oberhalb eines Fensters hing.

Im Inventar von 1814 des Königspalastes wird das Gemälde mit eindeutig größeren Maßen (292 x 209 cm) als denen der Inventare von 1772 und 1794 ausgewiesen. Dies muß ein Irrtum gewesen sein, denn 1819 gelangte das Bild in den Prado, wo – soweit ich weiß – seine alten Maße unverändert registriert wurden.

Das Porträt trägt noch immer in der ursprünglichen linken unteren Ecke die im Buen Retiro verliehene, weiß aufgemalte Nr. 266, unter der es ab 1716 in den königlichen Inventaren geführt wurde.

Siehe Band I, S. 10, 93, 99, 100, 101, 122 und *102, 103.*

Das Gemälde wurde 1990 in den Werkstätten des Museo del Prado von Isabel Molina restauriert. (Anm. d. Red.)

La Reddition de Breda (Les Lances), *1634–1635*

The Surrender of Breda (Las Lanzas)

Übergabe von Breda (Die Lanzen)

307.5 x 370.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (le 28 avril 1635 ; inv. de 1701 et 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1172

Peint en 1634–1635 pour le Grand Salon du Buen Retiro ; il y fut placé au plus tard le 28 avril 1635. Nettoyé et restauré en 1952, le tableau s'est cependant obscurci de nouveau, en raison d'une exposition intempestive à la pollution*.

Le général des troupes espagnoles Ambrosio Spinola, marquis de los Balbases (1569–1630), y est représenté recevant la clé de la forteresse de Breda des mains du gouverneur général hollandais, Justin de Nassau (1559–1635), le 5 juin 1625.

Elías Tormo a émis l'hypothèse – sans toutefois être certain de sa justesse – que l'oycier aux cheveux châtains se trouvant exactement derrière Spinola pourrait être le marquis de Leganés, né en 1602 et mort en 1655 (1909, p. 300). D'autres auteurs ont repris la suggestion de Tormo, tel Luís Díez de Corral dans une étude récente (1979, p. 201–210). Il n'y a toutefois aucune ressemblance réelle entre l'officier espagnol peint par Velázquez et aucun des portraits existants et incontestés de Leganés, y compris ceux de Rubens et de Van Dyck, dans lesquels le modèle, contrairement à l'officier représenté par Velázquez, a un visage rectangulaire et une abondante chevelure ondulée. Qui plus est, d'après les portraits qui existent de lui, Leganés n'avait pas cette paupière gauche tombante qui caractérise si nettement les traits de l'officier de Velázquez (T. I, p. 106). De même, entre cet officier et le portrait équestre, présumé, du marquis de Leganés exécuté par Jusepe Leonardo dans *La Reddition de Juliers*, il n'existe aucune ressemblance.

Des radiographies effectuées en 1960 ont révélé que Velázquez avait procédé à de nombreuses modifications au cours de la composition. Dans un premier temps, des drapeaux occupaient l'espace où les lances allaient devenir un élément si essentiel. Le cheval de Spinola avait à l'origine été esquissé presque au centre de la composition. A un certain moment, Spinola apparaissait étreignant Nassau de ses deux bras ; il semble que sa tête ait été grattée et repeinte.

L'inventaire de 1701 du Buen Retiro décrivait ainsi l'œuvre : « Une autre peinture de la même taille et dans un cadre identique représentant le marquis de Spinola recevant les clés d'une forteresse, original par Velázquez, estimé cinq

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (by 28 April 1635; inv. of 1701 and 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1172

Painted in 1634–35 for the Great Hall of the Buen Retiro Palace; it was there by 28 April 1635. Cleaned and restored in 1952. The painting has darkened again, due to untimely exposure to pollution.*

The Spanish general Ambrosio Spinola, Marquis of los Balbases (1569–1630), is depicted receiving the key of the fortress of Breda from the Dutch Governor-General, Justinus of Nassau (1559–1635), on 5 June 1625.

Elías Tormo put forward the unproven hypothesis that the officer with brown hair who is directly behind Spinola could be the Marquis of Leganés, who was born in 1602 and died in 1655 (1909, p. 300). Others have supported Tormo's suggestion, such as Luís Díez de Corral in a recent study (1979, pp. 201–10). However, there is no real resemblance between the Spanish officer painted by Velázquez and any of the existing, uncontested portraits of Leganés, including those by Rubens and Van Dyck, in which the model – contrary to the officer depicted by Velázquez – has a rectangular face and thick wavy hair. What is more, according to existing portraits of Leganés, he did not have the drooping left eyelid which so clearly characterizes the features of Velázquez' officer (vol. I, p. 106). There is no resemblance between this officer and the presumed equestrian portrait of the Marquis of Leganés painted by Jusepe Leonardo in *The Surrender of Juliers*.

Radiographs made in 1960 revealed that Velázquez made many changes in the process of composition. In an early stage, flags occupied the space where the lances were to become so essential a compositional element. Spinola's horse had initially been sketched quite close to the centre of the composition. At some stage, Spinola appears to have been brushed in as embracing Nassau with both his arms; his head was apparently scratched off and painted anew.

The inventory of the Buen Retiro Palace, drawn up in 1701, described it as follows: "Another painting of the same size and in an identical frame representing the Marquis of Spínola receiving the keys of a fortress". The size referred to is approximately 334 cm in width and 291 cm in height. Ambrosio Spínola was Marquis of los Balbases, not of Spínola.

This entry was literally repeated, though with

References: C no 36 · M no 78 · L-R 1963 no 80 · B no 59 · G no 76 · Madrid 1990, no 35 · G P pp. 320–337

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (28. April 1635; Inv. von 1701 und 1716) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1172

Das Gemälde entstand 1634–1635 für den großen Saal des Buen Retiro. Dort befand es sich spätestens am 28. April 1635. Obgleich das Bild 1952 gereinigt und restauriert wurde, ist es wegen ungünstiger Umwelteinflüsse wieder nachgedunkelt.*

Der spanische General Ambrosio Spinola, Marquis von los Balbases (1569–1630), ist dargestellt, wie er am 5. Juni 1625 den Schlüssel zur Festung von Breda aus den Händen des holländischen Generals Justin von Nassau (1559–1635) empfängt.

Elías Tormo stellte die Hypothese auf, der Offizier mit den kastanienbraunen Haaren direkt hinter Spinola könne der Marquis von Leganés (1602–1655) sein (1909, S. 300). Andere Kunsthistoriker griffen Tormos Vorschlag auf, wie Luís Díez de Corral in einer Studie aus der jüngeren Vergangenheit (1979, S. 201–210). Allerdings besteht keine wirkliche Ähnlichkeit zwischen dem von Velázquez gemalten spanischen Offizier und einem der existierenden und erwiesenermaßen echten Porträts von Leganés, einschließlich derer von Rubens und van Dyck, auf denen das Modell – anders als der von Velázquez dargestellte Offizier – ein längliches Gesicht und üppiges, gewelltes Haar hat. Nach den Porträts, die von ihm erhalten sind, war außerdem Leganés' linkes Augenlid keinesfalls ein Schlupflid, wie es den von Velázquez dargestellten Offizier charakterisiert (Bd. I, S. 106). Auch besteht zwischen diesem Offizier und dem vermeintlichen Reiterporträt von Leganés in Jusepe Leonardos *Übergabe von Jülich* keinerlei Ähnlichkeit.

Die Radiographien von 1960 brachten zum Vorschein, daß Velázquez nach und nach verschiedene Veränderungen im Bildaufbau vornahm. Zunächst hatten Fahnen die Stelle ausgefüllt, wo die Lanzen später ein so wichtiges Kompositionselement bilden sollten. Spinolas Pferd war ursprünglich fast im Zentrum der Bildkomposition skizziert gewesen. In irgendeinem Stadium hatte Spinola Nassau wohl in beide Arme geschlossen. Anscheinend wurde auch sein Kopf abgekratzt und neu gemalt.

Das Inventar von 1701 des Buen Retiro beschrieb das Werk folgendermaßen: »Ein weiteres Gemälde derselben Größe und in einem identischen Rahmen, das den Marquis von Spinola zeigt, wie er die Schlüssel einer Festung

cents doublons. » Ambrosio Spinola était marquis de los Balbases et non de Spinola et la forteresse non mentionnée est, bien entendu, Breda. La taille mentionnée était approximativement de 334 cm de large et de 291 cm de haut.

Cette entrée fut reproduite, mais sans estimation, sous le n° 244, dans l'inventaire de 1716 du Buen Retiro. Ce numéro 244, peint en blanc, que porte encore le tableau, est retranscrit dans tous les inventaires royaux ultérieurs.

Dans l'inventaire du nouveau Palais royal de Madrid de 1772, Spinola fut identifié par erreur comme le marquis de Leganés, et les dimensions de la toile données comme étant approximativement 375 cm de large et 291 cm de haut. Ces mêmes dimensions furent inscrites dans les inventaires de 1794 et 1814.

Voir tome I, p. 82, 93, 96, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 150 et *6, 92, 94, 95, 97, 105, 106, 107.*

no valuation, under no. 244, in the Buen Retiro inventory of 1716. The white-painted number 244, which the picture still bears, is recorded in all subsequent royal inventories.

In 1772, the painting was inventoried at the new Madrid Royal Palace. Spínola was then misidentified as the Marquis of Leganés, and the size of the canvas was given as approximately, 375 cm in width and 291 cm in height. The same size was recorded in the inventory of 1794, and 1814.

See volume I, pp. 82, 93, 107–112, 116, 149 and *6, 92, 94, 95, 97, 105, 106, 107.*

empfängt. Original von Velázquez, geschätzt auf einen Wert von fünfhundert Dublonen.« Ambrosio Spinola war Marquis von los Balbases und nicht Marquis von Spinola. Die erwähnte Größe betrug etwa 334 cm in der Breite und 291 cm in der Höhe.

Dieser Eintrag wurde ohne Wertangabe unter Nr. 244 im Inventar von 1716 des Buen Retiro wiederholt. Die in Weiß aufgemalte Nr. 244, die das Bild noch trägt, wird in allen späteren königlichen Inventaren wieder aufgenommen.

Im Inventar von 1772 des neuen Königspalastes in Madrid wurde Spinola irrtümlich als Marquis von Leganés identifiziert, und die Maße des Bildes wurden mit ungefähr 375 cm Breite und 291 cm Höhe angegeben. Die gleichen Bildgrößen waren in den Inventaren von 1794 und 1814 verzeichnet.

Siehe Band I, S. 82, 93, 107–113, 116, 149 und *6, 92, 94, 95, 97, 105, 106, 107.*

Page 182 :
La Reddition de Breda, radiographie intégrale de l'œuvre.

Page 182 :
The Surrender of Breda, radiograph of the whole.

Seite 182:
Übergabe von Breda, Röntgenaufnahme des gesamten Bildes.

La Reddition de Breda, radiographie montrant une partie de la figure de Spinola.

The Surrender of Breda, radiograph partly showing the figure of Spinola.

Übergabe von Breda, die Röntgenaufnahme zeigt teilweise die Figur des Spinola.

** Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila et Rocío Dávila. (N.D.L.R.)*

** The painting was restored in 1988 in the Prado Museum restoration workshops by María Teresa Dávila and Rocío Dávila. (ed. note)*

** Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila und Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)*

Étude pour « La Reddition de Breda », *1634–1635*

Study for "The Surrender of Breda"

Studie für die »Übergabe von Breda«

26.2 x 16.8 cm

Provenance: Madrid, Valentín Carderera
Madrid, Biblioteca Nacional (depuis 1867)
– Inv. B. 491

Pierre noire sur papier crème.

Dans l'angle inférieur droit se trouve une inscription à l'encre, écrite ultérieurement par une autre main : *Velasquez* [6] *Rs Por detras.* Elle donne non seulement le nom de l'artiste, mais indique le prix, 6 *reales*, et le fait qu'il se trouve un autre dessin au verso (n° 75).

Usé par le frottement. La petite figure sur la droite a presque complètement disparu.

Cependant, la figure principale est bien inscrite dans l'espace grâce à une ligne de contour en tous points fluide, même lorsqu'elle a été volontairement renforcée. Cela vient étayer l'hypothèse selon laquelle ce dessin serait une étude pour *La Reddition de Breda* (n° 73) ; toutefois, il n'est pas possible de préciser, comme certains auteurs ont tenté de le faire, pour quelle figure il fut utilisé dans la composition définitive (voir Barcia, 1906, n° 491 ; Mayer, 1915, pl. 83, et Sánchez Cantón, 1930, III, n° CCXXI).

Voir tome I, p. 109.

Provenance: Madrid, Valentín Carderera
Madrid, Biblioteca Nacional (since 1867)
– Inv. B. 491

Light black chalk on yellowish paper.

At the lower right there is an inscription in ink by a later hand: *Velasquez* [6] *Rs Por detras.* Besides giving the name of the artist, it indicates the price, 6 *reales*, and the fact that there is another drawing on the verso (no. 75).

Rubbed. The smaller figure to the right has almost entirely faded out.

However, the main figure is well built into space by means of a contour line which is fluid at every point, even where it has been purposely reinforced. This lends support to the view that this drawing is a study for *The Surrender of Breda* (no. 73); it is not possible though to point out, as some scholars have tried to do, for which figure it was used in the final composition (see Barcia, 1906, no. 491; Mayer, 1915, plate 83, and Sánchez Cantón, 1930, III, no. CCXXI).

See volume I, pp. 108–109.

References: M no 597 • L-R 1963 no 634

Provenienz: Madrid, Valentín Carderera
Madrid, Biblioteca Nacional (seit 1867)
– Inv. B. 491

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier.

In der rechten unteren Ecke befindet sich eine Inschrift in Tinte, die nachträglich von fremder Hand aufgebracht wurde: *Velasquez* [6] *Rs Por detras.* Sie gibt nicht nur den Namen des Künstlers, sondern auch den Preis, sechs *reales*, an und den Hinweis, daß sich auf der Rückseite eine weitere Zeichnung befindet (Nr. 75).

Die Zeichnung ist durch Abrieb beschädigt. Die kleinere Figur auf der rechten Seite ist fast vollständig verschwunden.

Dennoch ist die Hauptfigur dank ihrer flüssigen Konturenlinie – selbst dort, wo sie bewußt verstärkt wurde – räumlich gut dargestellt. Dies unterstützt die Annahme, daß es sich bei dieser Zeichnung um eine Studie für die *Übergabe von Breda* handelt (Nr. 73). Allerdings ist es nicht möglich, genau anzugeben – wie es einige Kunsthistoriker versucht haben – für welche Figur sie in der endgültigen Bildkomposition diente (siehe Barcia, 1906, Nr. 491; Mayer, 1915, Abb. 83, und Sánchez Cantón, 1930, III, Nr. CCXXI).

Siehe Band I, S. 108.

Étude pour la figure de Spinola dans « La Reddition de Breda » , *1634–1635*

Study for the Figure of Spinola in "The Surrender of Breda"

Studie für die Figur des Spinola in der »Übergabe von Breda«

26.2 x 16.8 cm

Provenance: Madrid, Valentín Carderera
Madrid, Biblioteca Nacional (depuis 1687)
– Inv. B. 491

Légère pierre noire sur papier crème.

Verso du n° 74. Dans l'angle inférieur droit se trouve une inscription ultérieure, d'une autre main : *Velasquez.*

Davantage usé par le frottement que le dessin du recto il comporte plusieurs taches.

En dépit de son mauvais état, il semblerait que le contour de la figure a été construit de façon analogue à celui du dessin du recto.

La figure de Spinola diffère en plusieurs points de celle du tableau, notamment dans la partie inférieure du corps où se remarquent nettement des hésitations. La position du bras droit est également différente, et Spinola ne tient dans sa main gauche ni son bâton de commandement ni son chapeau. Voir n° 73.

Voir tome I, p. 109.

Provenance: Madrid, Valentín Carderera
Madrid, Biblioteca Nacional (since 1687)
– Inv. B. 491

Very light black chalk on yellowish paper.

Verso of the preceding (no. 74). At the lower right corner there is an inscription in ink by a later hand: *Velasquez.*

Rubbed, more so than the drawing on the recto, and with several smudges.

In spite of its poorer condition, it would seem that the figure's contour has been built in much the same manner as in the recto drawing. The figure of Spínola differs in various points from that in the painting, notably from the waist down, where there are notable hesitations. The position of the right arm is different, and Spínola is not holding either the baton or the hat in his left hand. See no. 73.

See volume I, pp. 108–109.

References: M no 598 · L-R 1963 no 635

Provenienz: Madrid, Valentín Carderera
Madrid, Biblioteca Nacional (seit 1687)
– Inv. B. 491

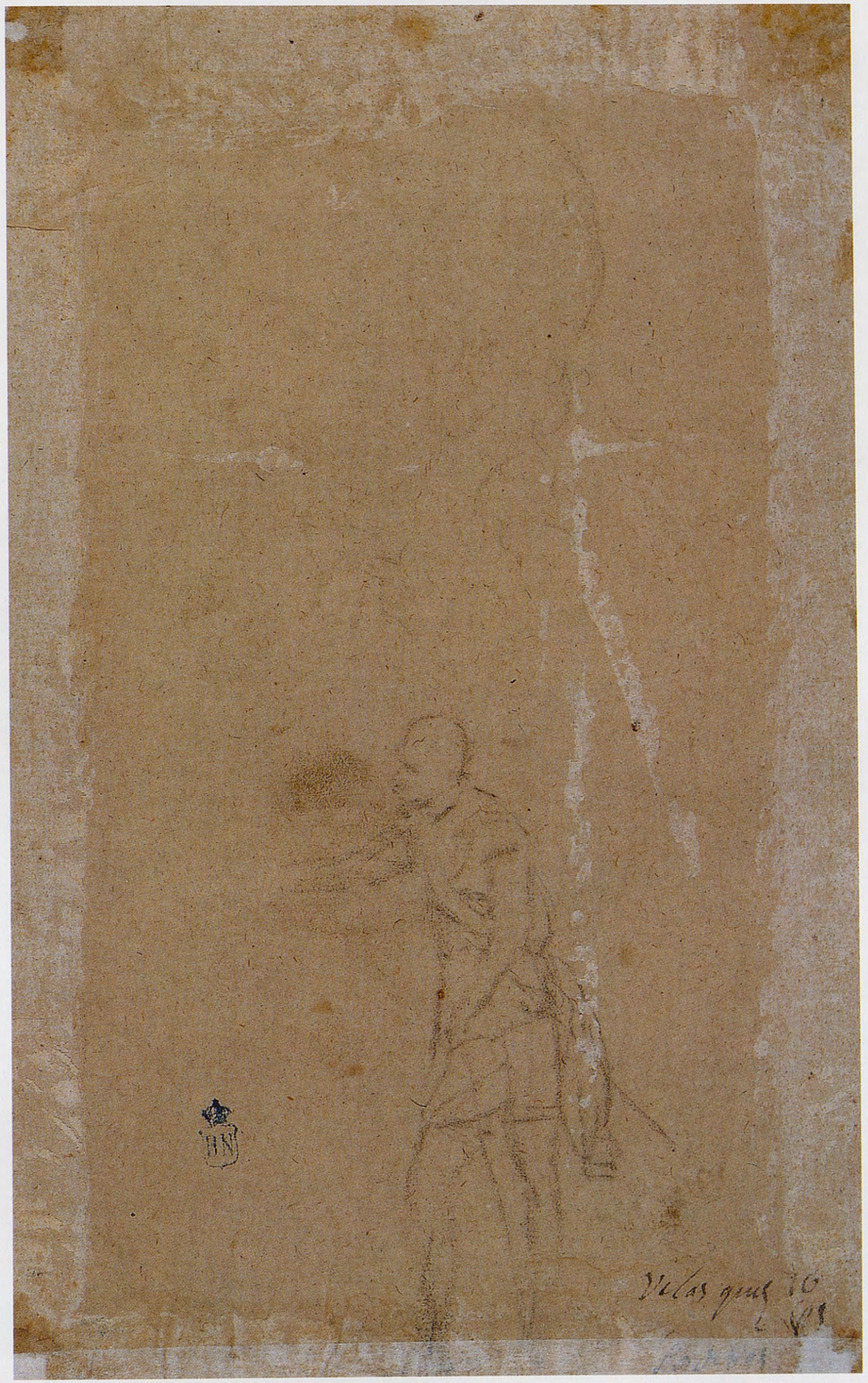
Sehr helle schwarze Kreide auf gelblichem Papier.

Rückseite von Nr. 74. In der rechten unteren Ecke befindet sich eine nachträgliche Inschrift von fremder Hand: *Velasquez.*

Sie ist stärker durch Abrieb abgenutzt als die Zeichnung auf der Vorderseite und mit mehreren Flecken versehen.

Trotz des schlechten Zustandes wurde anscheinend die Kontur dieser Figur ähnlich angelegt wie die der Vorderseite. Die Figur Spinolas weicht in mehreren Punkten von derjenigen des Gemäldes ab, besonders im unteren Teil des Körpers, der eine unsichere Ausführung erkennen läßt. Die Position des rechten Arms ist ebenfalls anders gegeben, und Spinola trägt in der linken Hand weder Feldherrnstab noch Hut. Siehe Nr. 73.

Siehe Band I, S. 108.



Portrait du sculpteur Martínez Montañés, *juin 1635–janvier 1636*

The Sculptor Martínez Montañés

Martínez Montañés

110.5 x 87.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco (inv. de 1789 et 1794)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1194

Pour l'identification du modèle, voir Beruete, [1898], 1906, p. 72–73. Juan Martínez Montañés naquit le 16 mars 1568 à Alcalá la Real (province de Jaén) et mourut à Séville le 18 juin 1649.

Martínez Montañés reçut de la Cour l'ordre d'exécuter un modèle en glaise de la tête de Philippe IV pour la statue équestre commandée à Pietro Tacca, à Florence. Il arriva à Madrid en juin 1635 et y demeura jusqu'en janvier 1636. Gabriel Bocángel y Unzueta écrivit un sonnet sur le portrait de Philippe IV « sculpté dans la glaise » par Martínez Montañés ; il parut dans *La Lira de las Musas*, publiée à Madrid en 1637, sans date (éd. 1946, I, p. 251–252).

La statue équestre en bronze de Tacca, précédemment dans l'un des jardins du Buen Retiro, se trouve aujourd'hui sur la place en face du Palais royal de Madrid (Plaza de Oriente).

On remarque en plusieurs endroits des restaurations, y compris sur la tête de Philippe IV que sculpte Martínez ; l'un des repeints, relativement récent, recouvre partiellement une fraction endommagée située sous l'œil gauche.

Répertorié dans l'inventaire de 1789 de la résidence royale de la Quinta du duc del Arco au Pardo, dans les environs de Madrid, sous le n° 214 comme « représentant le portrait d'un sculpteur ; œuvre originale de Velázquez, évalué 3 000 *reales* » . Cette entrée se retrouvait, sous le même numéro, presque mot pour mot, dans l'inventaire de cette même résidence dressé en 1794. L'œuvre porte toujours le numéro l'inventaire, 214, dans l'angle inférieur droit. Les mesures alors données, environ 112 x 83,5 cm, sont très proches des dimensions actuelles.

Voir tome I, p. 138, 139, 149, 153, 168.

Provenance: Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco (inv. of 1789 and 1794)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1194

For the identification of the sitter as Juan Martínez Montañés, see Beruete, [1898], 1906, pp. 72–3. He was born at Alcalá la Real, Jaén, on 16 March 1568 and died at Seville on 18 June 1649.

Martínez Montañés was commanded to the Court to make a clay model of the head of Philip IV for the equestrian monument that had been commissioned to Pietro Tacca in Florence. He arrived at Madrid in June 1635 and remained there till January 1636. Gabriel Bocángel y Unzueta wrote a sonnet on the portrait of Philip IV "sculptured in clay" by Martínez Montañés; it was included in *La Lira de las Musas*, published in Madrid in 1637, without date (1946, I, pp. 251–2).

Tacca's bronze sculpture of Philip IV on horseback, formerly in one of the gardens of the Buen Retiro Palace, is now in Oriente Square, facing the Madrid Royal Palace.

Restorations are noticeable in several spots, including the head of Philip IV that the sculptor is seen modelling; one of the repaints, not too old, partly covers a damaged spot under the left eye.

Listed in the 1789 inventory of the royal country estate known as the Quinta del Duque del Arco at El Pardo, near Madrid: "214. – It represents the portrait of a sculptor; it is an original work by Velázquez, and it is valued at 3,000 *reales*". This entry was copied, including the number, in almost the same words in the inventory of the same royal country estate compiled in 1794. The painting still bears the inventory number, 214, in the lower right corner. The metrical equivalent of the recorded dimensions, approximately 112 x 83.5 cm, closely coincides with the present size of the painting.

See volume I, pp. 138–139, 149, 150, 168.

Provenienz: Madrid, El Pardo, Quinta del Duque del Arco (Inv. von 1789 und 1794)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1194

Zu Hinweisen zur Identität des Modells siehe Beruete, [1898], 1906, S. 72–73. Juan Martínez Montañés wurde am 16. März 1568 in Alcalá la Real, Jaén, geboren und starb am 18. Juni 1649 in Sevilla.

Martínez Montañés erhielt vom Königshof den Auftrag, für die bei Pietro Tacca in Florenz bestellte Reiterstatue Philipps IV. ein Modell des Kopfes in Ton anzufertigen. Im Juni 1635 traf Martínez in Madrid ein und kehrte im Januar des folgenden Jahres nach Sevilla zurück. Gabriel Bocángel y Unzueta schrieb ein Sonett über das von Martinéz Montañés »aus Ton geformte Porträt Philipps IV.«; es erschien 1637 in Madrid in *La Lira de las Musas* ohne Datumsangabe (hrsg. 1946, I, S. 251–252).

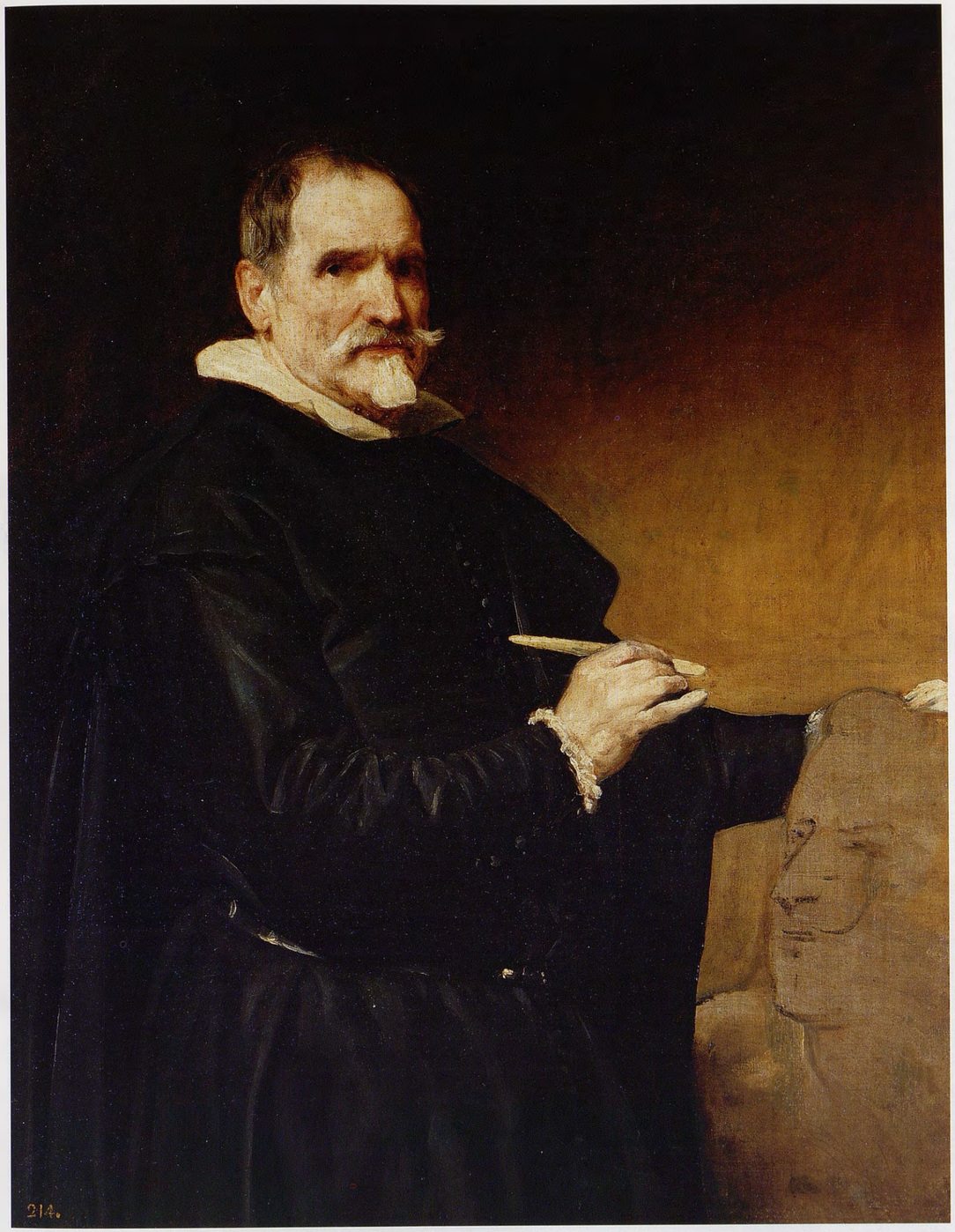
Taccas bronzene Reiterstatue stand ehemals in einem der Gärten des Buen Retiro und befindet sich heute gegenüber dem Königspalast in Madrid auf der Plaza de Oriente.

Auf dem Gemälde sind mehrere restaurierte Stellen erkennbar, auch am Kopf von Philipp IV., der von Martinéz modelliert wird. Eine der jüngeren Übermalungen überdeckt teilweise eine Beschädigung unter dem linken Auge.

Das Gemälde wurde im Inventar von 1789 der königlichen Residenz, bekannt als Quinta del Duque del Arco im Pardo, unter Nr. 214 als »Porträt eines Bildhauers; Originalwerk von Velázquez, geschätzt auf 3 000 *reales*« verzeichnet. Dieser Eintrag findet sich unter gleicher Nummer fast wörtlich im 1794 erstellten Inventar derselben königlichen Residenz wieder. Das Gemälde trägt noch immer die Inventarnummer 214 in der linken unteren Ecke. Die damals angegebenen Maße 112 x 83,5 cm kommen der heutigen Bildgröße sehr nahe.

Siehe Band I, S. 137, 138, 148, 150, 168.

References: C no 152 • M no 347 • L-R 1963 no 503 • B no 73 • G no 86 • Madrid 1990, no 48 • G P pp. 438–445



Portrait du prince Baltasar Carlos en costume de chasse, *1635–1636*

Prince Baltasar Carlos as a Hunter

Prinz Baltasar Carlos als Jäger

191 x 102 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. de 1701 et 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1818)
– Inv. 1189

Fin 1635, ou 1636, d'après l'inscription de l'angle inférieur gauche du tableau : *ANNO ÆTATIS SVÆ. VI*, et l'âge apparent du modèle, né le 17 octobre 1629.

Réduit des deux côtés. A l'origine, la composition devait comprendre une vue plus complète de l'arbre et du petit lévrier assis sur son arrière-train et, comme tel fut le cas dans les autres portraits de chasseurs (L-R 1963, n° 306, nos **63** et **64**), le modèle devait être décentré. Il l'est d'ailleurs toujours dans l'état actuel de l'œuvre.

Dans les copies d'atelier (L-R 1963 nos 305 et 306), les chiens, trois et non deux, sont plus proches du prince et le talus aux teintes douces devant lequel il se trouve s'élève jusqu'au bord droit de la toile (L-R 1963 n° 306). Il résulte de ces modifications que la figure du prince ne domine plus l'espace qui l'entoure, ni le paysage visible dans le lointain, comme elle le faisait dans l'original de Velázquez.

Des radiographies partielles effectuées en 1960 ont révélé des repentirs autour de la figure du prince, sur son fusil et sur le chien couché à ses pieds, ainsi que de nombreuses égratignures et pertes de pigment. Le tableau a été

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. of 1701 and 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1818)
– Inv. 1189

Late 1635, or 1636, according to the inscription on the painting (left bottom corner), *ANNO ÆTATIS SVÆ. VI*, and to the apparent age of the sitter, born on 17 October 1629.

Cut down on both sides. The composition must have originally included a somewhat fuller view of the tree and the little greyhound sitting on its hindlegs, and, as in the case of the other hunting portraits (L-R 1963, no. 306, nos. **63** and **64**), the sitter must have been off-centre – which he still is in the painting's present condition.

In the workshop replicas (L-R 1963, nos. 305 and 306), the dogs – three rather than two – are much closer to the Prince; there is no tree behind him, and the light-hued slope rises to the right edge of the canvas (L-R 1963, no. 306). As a result of these changes, the figure of the Prince does not dominate, as it does in Velázquez' original, the space around him nor the distant landscape view.

Radiographs made in 1960, which did not cover the whole painting, revealed *pentimenti* around the figure of the Prince, his gun, and the dog lying at his feet, as well as many scratches and losses of pigment. The painting

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (Inv. von 1701 und 1747) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1818)
– Inv. 1189

Das Gemälde entstand Ende 1635 oder 1636 gemäß der Inschrift in der linken unteren Bildecke *ANNO ÆTATIS SVÆ. VI* und im Hinblick auf das vermutliche Alter des am 17. Oktober 1629 geborenen Prinzen.

Das Bild wurde an beiden Seiten beschnitten. Ursprünglich schloß die Bildkomposition eine erweiterte Ansicht des Baumes und des auf seinen Hinterpfoten sitzenden kleinen Windhundes ein. Zudem stand das Modell wohl, wie in den anderen Jagdporträts (L-R 1963, Nr. 306, Nr. **63** und **64**), außerhalb der Bildmitte – auch im heutigen Zustand des Werkes ist das Modell nicht ganz zentriert.

In den Werkstattkopien (L-R 1963 Nr. 305 und 306) befinden sich die Hunde (drei statt zwei) näher beim Prinzen, und die in weichen Farben gestaltete Böschung, vor der er steht, erstreckt sich bis zum rechten Bildrand (L-R 1963, Nr. 306). Diese Veränderungen zeigen einen Prinzen, dessen Figur weder den ihn umgebenden Raum noch die in der Ferne sichtbare Landschaft beherrscht, wie es im Original von Velázquez der Fall ist.

Die partiellen Radiographien von 1960

References: C no 137 • M no 271 • L-R 1963 no 304 • B no 63 • G no 99 • Madrid 1990, no 45 • G P pp. 402–409

Portrait du prince Baltasar Carlos en costume de chasse, radiographie partielle de l'original de Velázquez.

Prince Baltasar Carlos as a Hunter, partial radiograph of Velázquez' original.

Prinz Baltasar Carlos als Jäger, partielle Röntgenaufnahme von Velázquez' Original.

D'après Velázquez, *Portrait du prince Baltasar Carlos en costume de chasse* (155 x 92 cm), Bury St Edmonds, Suffolk, Ickworth House.

After Velázquez, *Prince Baltasar Carlos as a Hunter* (155 x 92 cm), Bury St. Edmonds, Suffolk, Ickworth House.

Nach Velázquez, *Prinz Baltasar Carlos als Jäger* (155 x 92 cm), Bury St. Edmonds, Suffolk, Ickworth House.

amplement restauré à une date inconnue*. Comme dans le *Bacchus* (n° 41), la craquelure évoque une toile d'araignée.

Inventorié sans nom d'artiste à la Torre de la Parada en 1701 (voir n° 63) et en 1747. Il est alors décrit sous le n° 35, comme représentant le prince Baltasar en costume de chasse. Une mention marginale stipule « non évalué s'agissant du portrait d'une personne royale » . Les dimensions approximatives sont 167 x 83,5 cm.

Cependant, selon une liste jointe à cet inventaire (f° 145), le portrait était plus haut (environ 188 cm). L'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid lui attribuait une taille proche de celle qu'il a actuellement : « 1011. – Un autre portrait de l'Infant, également en chasseur avec un fusil dans la main et un chien auprès de lui, original de Velázquez. » En marge : « Venant de la Torre de la Parada. » Les dimensions étaient d'environ 188 x 125 cm.

Le tableau porte toujours le numéro d'inventaire, 1011, peint en rouge, dans l'angle inférieur gauche.

Cependant l'inventaire de 1794 du Palais royal de Madrid le répertoria sous le n° 1010, à la suite d'une erreur évidente (voir n° 64) ; ses dimensions étaient d'environ 209 x 125 cm. L'inventaire de 1814 de ce même palais reproduisit la même erreur de numérotation de cette entrée.

Voir tome I, p. 91, 119, 125 et *120*.

** Le tableau a été restauré en 1983 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)*

was extensively restored at an unknown date.* The *craquelure* is web-like as in *Bacchus* (no. 41 above).

Inventorized at the Torre de la Parada in 1701 with no painter's name (see no. 63). Included in the 1747 inventory of the same royal residence still without any painter's name: "35. – Representing Prince Baltasar as a hunter". On the margin: "Not appraised since it is a portrait of a royal person". The metrical equivalent of the reported size is approximately 167 x 83.5 cm.

However, as recorded in a list appended to the same inventory (fol. 145), the portrait was higher (about 188 cm). The 1772 inventory of the new Madrid Royal Palace described it as of a size close to its present one: "1011. – Another portrait of the Infante, also as a hunter with a gun in his hand and a dog near to it". On the margin: "Yd" for Torre de la Parada. The metrical equivalent of the reported dimensions is approximately 188 x 125 cm.

The painting still bears the inventory number 1011 painted in red in the lower left corner.

The 1794 inventory of the Madrid Royal Palace listed it, however, under No. 1010 by obvious mistake (see no. 64); its size was given as about 209 x 125 cm. The 1814 inventory of the same palace repeated the error concerning the entry's number.

See volume I, pp. 91, 119, 120, 122, 125 and *120*.

** The painting was restored in 1983 in the Prado Museum's restoration workshops by María Teresa Dávila. (ed. note)*

brachten Pentimenti rund um die Figur des Prinzen, an seinem Gewehr und an dem zu seinen Füßen kauernden Hund zum Vorschein, außerdem zahlreiche Kratzer und Stellen mit Pigmentverlust. Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde das Gemälde restauriert.*

Das Bild wurde 1701 (siehe Nr. 63) und 1747 ohne Angabe des Künstlernamens in der Torre de la Parada inventarisiert. Unter Nr. 35 wird es als Darstellung des Prinzen Baltasar als Jäger beschrieben, »ohne Schätzung des Wertes, da es sich um eine königliche Person handelt«. Die ungefähren Maße sind 167 x 83,5 cm.

Nach einer diesem Inventar angefügten Liste (Fol. 145) war das Porträt etwas höher (ungefähr 188 cm). Das Inventar von 1772 des neuen Königspalastes in Madrid schrieb ihm eine Größe zu, die der heutigen nahe kommt: »1011. – Ein weiteres Porträt des Infanten, wieder als Jäger mit einem Gewehr in der Hand und einem Hund in seiner Nähe, Original von Velázquez«. Am Rand vermerkt: »Aus der Torre de la Parada«. Die Maße waren ungefähr 188 x 125 cm. Das Gemälde trägt noch immer die in Rot aufgemalte Inventarnummer 1011 in der linken unteren Ecke.

Im Inventar von 1794 des Königspalastes in Madrid war es dagegen aufgrund eines offensichtlichen Irrtums unter Nr. 1010 verzeichnet (siehe Nr. 64). Seine Maße betrugen etwa 209 x 125 cm. Das Inventar von 1814 desselben Palastes wiederholte die falsche Numerierung dieses Eintrags.

Siehe Band I, S. 91, 120, 122 und *120*.

** Das Gemälde wurde 1983 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)*

Velázquez & atelier

Le Prince Baltasar Carlos au manège royal avec le comte-duc d'Olivares, *c. 1636*

Prince Baltasar Carlos with the Count-Duke of Olivares at the Royal Mews

Prinz Baltasar Carlos mit dem Conde Duque de Olivares in der Reitschule

144 x 96.5 cm

Provenance: Collection Welbore Ellis Agar · Londres, Lord Grosvenor en 1806 · Collection Duke of Westminster
Londres, His Grace the Duke of Westminster

La date nous est suggérée principalement par l'âge apparent du prince, né le 17 octobre 1629 ; il semble un peu plus âgé que dans le portrait équestre exécuté par Velázquez en 1634 ou au début de 1635 (n° 72), et paraît avoir à peu près le même âge que dans son portrait en costume

Provenance: Welbore Ellis Agar Collection · London, Lord Grosvenor in 1806 · Duke of Westminster Collection
London, His Grace the Duke of Westminster

The date is suggested mainly by the apparent age of the Prince, born on 17 October 1629; he looks slightly older than in the equestrian portrait painted by Velázquez in 1634 or early in 1635 (no. 72), and roughly of the same age as in the hunting portrait (no. 77).

Provenienz: Sammlung Welbore Ellis Agar · London, Lord Grosvenor 1806 · Duke of Westminster Collection
London, His Grace the Duke of Westminster

Das Entstehungsdatum des Gemäldes erschließt sich hauptsächlich aus dem dargestellten Alter des Prinzen, der am 17. Oktober 1629 geboren wurde. Er sieht ein wenig älter aus als in dem von Velázquez gemalten Reiterporträt von 1634 oder Anfang 1635 (Nr. 72) und scheint etwa

References: C no 134 · M no 267 · L-R 1963 no 206 · B no 72C · G no 83 · Madrid 1990, no 41

de chasse (n° 77). La plupart des autres personnages ont été identifiés sinon avec certitude, à tout le moins avec vraisemblance. Debout au second plan, sur la droite, se tiennent Olivares et le grand armurier, probablement Alonso Martínez del Espinar, qui lui tend une lance de joute. Derrière ce groupe se trouve un autre homme qui, d'après les suggestions d'Enriqueta Harris, pourrait raisonnablement être identifié avec Juan Mateos, grand veneur de Philippe IV (1976, p. 266–275). Sur le balcon, on peut voir distinctement Philippe IV, la reine Elisabeth et une petite fille qui, selon Allende-Salazar, pourrait être l'infante María Antonia, qui mourut à peine âgée de deux ans le 6 décembre 1636 (1925, p. 181, 284–285). Les autres personnages se trouvant sur le balcon sont assez indistincts, y compris une dame portant un voile « peut-être la duchesse d'Olivares » , dame d'honneur de la reine et gouvernante du prince, si l'on en croit E. Harris. Le nain qui est derrière le cheval, sur la gauche, n'a pas été identifié.

Le tableau a été nettoyé, pour la seconde fois en une vingtaine d'années, en 1973.

Du vivant de Velázquez, en 1647, un tableau représentant ce sujet, ayant approximativement 209 cm de haut, fut inventorié, sans nom d'artiste, parmi les œuvres d'art laissées par l'épouse du sixième marquis del Carpio, doña Catalina Fernández de Córdoba y Aragón, décédée le 19 novembre de cette même année. (Marquis del Saltillo, 1953$_1$, p. 233–234). En 1951, le marquis del Saltillo avait cité un tableau, plus petit – environ 167 cm de haut – du même sujet, également inventorié sans nom d'artiste, comme appartenant à la marquise del Carpio (*Arte Español*, 1951, p. 170, n. 1). Il se pourrait, comme le suppose E. Harris, que cette entrée, dont Saltillo ne donne pas la source, provienne d'un inventaire différent, mais se rapporte à la même œuvre.

Don Gaspar de Haro y Guzmán, septième marquis del Carpio, hérita de ce tableau. Il mourut en 1687 et, en 1690 l'œuvre fut acquise par son frère, le comte de Monterrey, et attribuée pour la première fois à Velázquez. (Pita Andrade, 1952, p. 235).

Dans sa biographie de Velázquez, Palomino écrit ([1724], 1947, p. 907) : « Il peignit un autre tableau, comportant de nombreuses figures, de ce jeune prince instruit dans l'art de l'équitation par Don Gaspar de Guzmán, son grand écuyer, comte-duc de San Lúcar [comte d'Olivares et duc de San Lúcar la Mayor]. Ce tableau appartient maintenant à la Maison du marquis de Liche [Eliche] son neveu, où il est singulièrement apprécié et estimé. »

Dans son article, Enriqueta Harris a publié un compte rendu « visuel » de ce qu'elle estime « être sans aucun doute » cette œuvre même, un tableau accroché à un mur dans une peinture de Panini représentant *La Galerie de tableaux du cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, signée et datée de Rome, en 1749 (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 198 x 267 cm). Le catalogue des collections du cardinal, probablement dressé après sa mort (1746) décrivait le portrait du prince Baltasar Carlos au manège royal comme étant de la main de Velázquez.

Enriqueta Harris remarque à juste titre que, dans ce tableau, « le ventre du cheval est disproportionné, de même que dans le grand portrait équestre du prince, destiné à être vu en contrebas » (n° 72). Nous estimons, pour notre part, que l'exagération du ventre du cheval paraît vraiment disgracieuse dans ce tableau où figurent de petits personnages, guère destiné à être vu en contrebas comme l'était le portrait équestre, grandeur nature, du petit prince.

Par comparaison avec ce portrait grandeur nature, le groupe équestre de la présente composition est tout à fait inexpressif, particulièrement le visage du prince ; sa figure est en fait maladroitement traitée, surtout depuis la taille jusqu'au pied posé sur l'étrier ; le pied, malproprement brossé, a l'air d'un moignon.

Les personnages que l'on voit sur le balcon et à mi-distance, sur la droite, sont d'une exécution supérieure à celle du reste de la composition ; la touche légère avec laquelle ils sont modelés évoque, en fait, la main de Velázquez. Même ainsi, la figure d'Olivares n'est pas bien inscrite dans l'espace.

De toute évidence, la composition est inégale. L'irrégularité de l'exécution, révélatrice de plus d'une main, accroît cette inégalité. On ne peut considérer que ce tableau est entièrement de la main de Velázquez. Il semble plutôt une œuvre d'atelier, partiellement reprise par Velázquez et laissée en l'état.

Il existe une version d'école de cette peinture dans la collection Wallace à Londres (132 x 102 cm). C'est une œuvre de qualité assez médiocre, indigne de la main de Velázquez et même de celle de Mazo (L-R 1963 n° 207).

Voir tome I, p. *114, 115, 116, 117, 138.*

Most of the other figures have been firmly or at least plausibly identified. Standing in the middle ground, to the right, there are Olivares and the keeper of arms, probably Alonso Martínez del Espinar, who hands him a tilting lance. Behind this group there is another man who, as Enriqueta Harris has suggested, can reasonably be identified with Juan Mateos, Philip IV's master of the hunt (1976, pp. 266–75). On the balcony, there can distinctly be seen Philip IV, Queen Isabel and a little girl – who, Allende-Salazar suggested, might be the Infanta María Antonia, who died on 6 December 1636 when she was not quite two years old (1925, pp. 181, 284–5). Other figures on the balcony are rather indistinct, including a wimpled woman, "possibly the Duchess of Olivares", lady-in-waiting to the Queen and governess to the Prince, according to Harris. The dwarf behind the horse, to the left, has not been identified.

The painting was cleaned, for the second time within a period of roughly twenty years, in 1973.

In Velázquez' time, in 1647, a picture of this subject, approximately 209 cm in height, was inventorized, with no artist's name, among the works of art left by the wife of Don Luis Méndez de Haro y Guzmán, Doña Catalina Fernández de Córdoba y Aragón, who had died on 19 November of that year (Marqués de Saltillo, 1953, pp. 233–4). In 1951 the Marqués de Saltillo had cited a smaller picture of the same subject – about 167 cm high – inventorized also without any artist's name as the property of the Marquise of Carpio (*Arte Español*, 1951, p. 170, n. 1). It might be that, as Enriqueta Harris has surmised, this entry, for which Saltillo gave no source, was taken from a different inventory but referred to the same painting.

The painting was inherited by Don Gaspar de Haro y Guzmán, seventh Marquis of Carpio, who died in 1687. In 1690 it was acquired by the Count of Monterrey, brother of the deceased Don Gaspar. It was then for the first time attributed to Velázquez (Pita Andrade, 1952, p. 235).

Palomino in his life of Velázquez wrote ([1724], 1947, p. 907): "He painted another picture, with many figures, of this Prince being instructed in horsemanship by Don Gaspar de Guzmán, his master of the horse, Count-Duke of San Lúcar [Count of Olivares and Duke of San Lúcar la Mayor]. This picture belongs now to the house of the Marquis of Liche [Eliche], his nephew, where it is greatly valued and esteemed".

Enriqueta Harris, in her above cited article, has published a "visual" record of what she believes "is undoubtedly" the same work, a painting on the wall of Panini's *The picture gallery of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga,* signed and dated at Rome in 1749 (Hartford, Conn., Wadsworth Atheneum; 198 x 267 cm). The catalogue of the Cardinal's collection, drawn up probably after his death (1746), described the painting of Prince Baltasar Carlos at the mews as by Velázquez, and gave its size as approximately 148 x 70 cm.

Enriqueta Harris rightly remarks that in this painting "the horse's barrel is exaggerated as in the large equestrian portrait of the Prince, which was intended to be seen from below" (no. 72). I should add that the horse's exaggerated barrel looks plainly awkward in this picture of small figures, hardly intended to be seen from below as the life-size equestrian portrait of the Prince was.

By comparison with Velázquez' life-size portrait of Prince Baltasar Carlos on horseback, the equestrian group in this composition has a wooden quality, notably around the Prince's face; his figure, hardly describable as sketchy, is in fact maladroit, especially from the waist down to the foot on the stirrup; the foot, messily brushed in, looks like a stump.

The figures on the balcony and those in the middle distance, to the right, are superior in execution to the rest of the composition; the light touch with which they are modelled suggests, in fact, Velázquez' hand. Even so, the figure of Olivares is not well set in space while the others are.

The composition is poorly balanced. The irregular execution, indicating the hand of more than one artist, adds to this imbalance. The picture may be considered as entirely by Velázquez' hand, but it seems more likely to be a workshop painting, partially worked by Velázquez and left in that state.

There is a school variant of this painting at the Wallace Collection (132 x 102 cm). It is a work of rather poor quality, inferior not only to Velázquez' hand but also to Mazo's (L-R 1963, no. 207).

See volume I, pp. *114, 115, 116, 117, 138.*

Im Vergleich mit jenem Porträt in Lebensgröße ist die Reitergruppe dieses Gemäldes völlig ausdruckslos, besonders das Gesicht des Prinzen; auch seine Gestalt ist ungeschickt ausgeführt, vor allem die Partie von der Taille abwärts bis zu dem in den Steigbügel gesetzten Fuß. Der Fuß selbst ist so mißlungen, daß er wie ein Stumpf wirkt.

Die Figuren auf dem Balkon und rechts im Mittelgrund sind in ihrer Ausführung dem Rest der Bildkomposition überlegen. Die leichte Pinselführung, mit der sie modelliert sind, verrät in der Tat die Hand von Velázquez, auch wenn sich die Figur des Olivares nicht gut in den Bildraum einfügt.

Allem Anschein nach ist die Bildkomposition unausgeglichen. Die unregelmäßige Ausführung, die auf mehr als eine Hand schließen läßt, verstärkt diese Unausgewogenheit. Es ist kaum denkbar, daß das Gemälde gänzlich von Velázquez stammt. Es scheint sich eher um eine Werkstattarbeit zu handeln, die von Velázquez zum Teil bearbeitet wurde und in diesem Zustand verblieb.

In der Wallace Collection in London gibt es eine Version dieses Bildes von einem Schüler (132 x 102 cm). Es ist von höchst durchschnittlicher Qualität und erreicht die Güte eines Velázquez oder selbst eines Mazo bei weitem nicht (L-R 1963, Nr. 207).

Siehe Band I, S. *114, 115, 116, 117, 138.*

La Dame à l'éventail, *c. 1635*
Lady with a Fan
Frau mit Fächer

95 x 70 cm

Provenance: Vente Lucien Bonaparte, Londres, The New Gallery, 6 février 1815, lot 2 · Paris, Alejandro María López Aguado, Marqués de las Marismas (au plus tard en 1837) ; vente Aguado, Marqués de Las Marismas, Paris, 20–28 mars 1843, lot 140, acquis par le baron James de Rothschild pour 12 750 francs · Paris, Baron James de Rothschild (1843) · Paris, F. Laneuville (1843–1847) · Paris, Lord Hertford (1847–1870) ; Sir Richard Wallace (1870–1872) · Londres, Hertford House, Sir Richard Wallace ; Lady Wallace (1872–1897)
Londres, Hertford House, Wallace Collection (depuis 1897) – Inv. P. 88

Impeccablement nettoyé en 1975.

Rien ne prouve que le modèle soit la fille de Velázquez, Francisca, épouse de Mazo, comme l'ont suggéré, entre autres, Beruete ([1898], 1906, p. 71), Allende-Salazar (1925, p. 126, 281) et Lafuente (1943, n° 89). Ce dernier soutient qu'une comparaison entre ce portrait et la jeune femme assise sur une chaise dans le tableau de Mazo *La Famille de l'artiste* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) justifie sans doute l'identification qu'il propose. Cependant, en vérité, il y a peu de ressemblance entre ces deux dames. Qui plus est, ainsi que María Luisa Caturla l'a indiqué, il est peu vraisemblable que la dame du portrait de groupe de Mazo soit Francisca Velázquez, qui mourut avant le 3 novembre 1654 ; elle devrait plutôt être identifiée avec Francisca de la Vega, seconde épouse de Mazo, laquelle mourut en 1665 (1955, p. 9–10). Et cette *Dame à l'éventail* ne peut davantage, comme on l'a souvent affirmé, être le portrait mentionné par Palomino que Velázquez aurait peint aux environs de 1625 et que Gabriel de Bocángel avait beaucoup célébré dans un poème publié en 1637 (éd. 1946, p. 909–910) ; le style est manifestement postérieur à cette date.

Les traits du modèle sont très proches de ceux du *Portrait d'une jeune femme cousant* (n° 81) et du *Portrait d'une jeune femme* (n° 80).

Au temps de Velázquez, en Espagne, les robes décolletées n'avaient rien d'inhabituel. En 1639, Philippe IV avait publié un décret interdisant aux femmes espagnoles le port de vêtements que des esprits sévères considéraient comme indécents, tels les vertugadins, les jupons froufroutants, les corsages décolletés. Cette interdiction s'appliquait aux femmes de toutes classes et de toutes qualités, sauf aux prostituées professionnelles – exception destinée surtout à faire honte aux honnêtes femmes pour les obliger à se soumettre à ce décret (Sampere y Guarinos, 1788, II, p. 123–128). On en a tiré la conclusion que ce décret confirme que ce

Provenance: Lucien Bonaparte Sale, London, The New Gallery, 6 February 1815, lot 2 · Paris, Alejandro María López Aguado, Marqués de las Marismas (by 1837); sale 20–28 March 1843, lot 140, to Baron James de Rothschild for 12,750 francs · Paris, Baron James de Rothschild (1843) · Paris, F. Laneuville (1843–1847) · Paris, Lord Hertford (1847–1870); Sir Richard Wallace (1870–1872) · London, Hertford House, Sir Richard Wallace; Lady Wallace (1872–1897)
London, Hertford House, Wallace Collection (since 1897) – Inv. P. 88

Impeccably cleaned in 1975.

There is no evidence that the sitter is Velázquez' daughter, Francisca, the wife of Mazo, as has been suggested, among others, by Beruete ([1898], 1906, p. 71). Allende-Salazar (1925, pp. 126, 281) and Lafuente (1943, no. 89). The latter holds that a comparison of this portrait with the lady sitting on a chair in Mazo's *The family of the artist* (Vienna Museum) justifies without doubt the suggested identification. Yet, in point of fact, there is little resemblance between the two ladies. Moreover, as María Luisa Caturla has indicated, it is unlikely that the lady in Mazo's group-portrait is Francisca Velázquez, who died before 3 November 1654, and she should instead be identified with Francisca de la Vega, Mazo's second wife, who died in 1665 (1955, pp. 9–10). Nor can this *Lady with a Fan*, as has often been assumed, be the portrait mentioned by Palomino as having been painted by Velázquez around 1625 and much praised by Gabriel de Bocángel in a poem published in 1637 (ed. 1946, pp. 909–10); the style is plainly later than that.

The sitter's features are very similar to those of *The Needlewoman* (no. 81) and to the Portrait of *A Young Lady* (no. 80).

In the Spain of Velázquez' era, low-cut dresses were not unusual. In 1639, Philip IV had issued a decree forbidding Spanish women to wear clothes which were considered to be indecent by those with a more severe outlook, such as farthingales, rustling petticoats, low-cut bodices. This prohibition applied to women of all social conditions and status, except for professional prostitutes – an exception which was intended to shame all honest women and force them to submit to the decree (Sampere y Guarinos, 1788, II, pp. 123–8). It has been concluded that the decree confirmed that this portrait was painted in 1639, which is clearly suggested by the painting itself, and that the Portrait of *A Young Lady* (no. 80) was a later portrait of the same model, painted in order to

References: C no 265 · M no 559 · L-R 1963 no 599 · B no 95 · G no 118 · Madrid 1990, pp. 8 and 358

Provenienz: Verkauf von Lucien Bonaparte, London, The New Gallery, 6. Februar 1815, Los 2 · Paris, Alejandro María López Aguado, Marqués de las Marismas (spätestens 1837); Verkauf vom 20.–28. März 1843, Los 140, an Baron James de Rothschild für 12 750 Francs · Paris, Baron James de Rothschild (1843) · Paris, F. Laneuville (1843–1847) · Paris, Lord Hertford (1847–1870); Sir Richard Wallace (1870–1872) · London, Hertford House, Sir Richard Wallace; Lady Wallace (1872–1897)
London, Hertford House, Wallace Collection (seit 1897) – Inv. P. 88

Das Gemälde wurde 1975 tadellos gereinigt.

Es gibt keine Beweise dafür, daß das Modell Velázquez' Tochter Francisca, Ehefrau von Mazo, ist, wie es unter anderem Beruete ([1898], 1906, S. 71), Allende-Salazar (1925, S. 126 und 281) und Lafuente (1943, Nr. 89) vorschlugen. Letzterer versicherte, ein Vergleich zwischen diesem Porträt und der jungen, auf einem Stuhl sitzenden Frau in Mazos Bild *Die Familie des Künstlers* (Wien, Kunsthistorisches Museum) rechtfertige zweifellos die von ihm vertretene These. In Wahrheit besteht aber wenig Ähnlichkeit zwischen den beiden Damen. Außerdem, wie auch María Luisa Caturla bemerkte, ist es sehr unwahrscheinlich, daß die Dame in Mazos Gruppenporträt Francisca Velázquez ist, die vor dem 3. November 1654 starb. Viel eher handelt es sich um Francisca de la Vega, die zweite Frau Mazos, die 1665 starb (1955, S. 9–10). Und diese *Frau mit Fächer* kann ebensowenig, wie oft angenommen wurde, das von Palomino erwähnte Porträt sein, das Velázquez um 1625 gemalt haben soll und das Gabriel de Bocángel in einem 1637 veröffentlichten Gedicht eingehend rühmte (hrsg. 1946, S. 909–910); der Stil weist eindeutig auf ein späteres Datum hin.

Die Züge des Modells sind denen der Porträtierten in *Nähende junge Frau* (Nr. 81) und *Junge Frau* (Nr. 80) sehr ähnlich.

Zu Velázquez' Zeit waren tief ausgeschnittene Kleider in Spanien nichts Ungewöhnliches. 1639 erließ Philipp IV. ein Dekret, das spanischen Frauen das Tragen von Kleidern untersagte, die strenge Geister als unzüchtig betrachteten, wie bauschige Kleider, rauschende Röcke und tief ausgeschnittene Korsagen. Dieses Verbot richtete sich an Frauen aller gesellschaftlichen Klassen und Ränge, außer an professionelle Prostituierte – diese Ausnahme sollte ehrenhafte Frauen beschämen und sie dazu zwingen, sich diesem Dekret zu unterwerfen (Sampere y Guarinos, 1788, II, S. 123–128). Aus der Existenz des Dekrets könnte man schließen,

portrait a été peint en 1639, ce que la peinture en elle-même suggère nettement, et que le *Portrait d'une jeune femme* (n° 80) est un portrait ultérieur de ce même modèle, exécuté dans le but de respecter le décret de 1639 interdisant le port des corsages décolletés (Harris, 1975, CXVIII, p. 316–319). L'on ne peut s'empêcher de penser que, si le but avait été d'adapter la robe du modèle aux nouvelles réglementations, il aurait été plus aisé, et plus en accord avec les pratiques de l'époque, notamment celles de Velázquez, de repeindre le décolleté de la dame sur le portrait original. Pour des illustrations attestant cette pratique, voir n^{os} **36, 53, 63** et 70. De plus, il est peu vraisemblable que, vers le milieu ou la fin des années 1630, les femmes espagnoles aient uniformément porté des robes décolletées, et il est patent que le décret royal de 1639 manqua son but. En fait, les charmes de la mode prenaient souvent le pas sur les considérations morales ; c'est pourquoi les vertugadins, les corsages décolletés et autres vêtements féminins interdits restèrent en usage, tandis que les censeurs des mœurs continuaient à fustiger ce qu'ils considéraient comme une mode française abominable, à tel point que Philippe IV dut renouveler son décret, resté lettre morte, en 1649 et en 1657. Par conséquent, la datation des deux portraits de *La Dame à l'éventail* et de la *Jeune femme* ne peut se fonder que sur des considérations stylistiques.

Voir tome I, p. 10, 150 et *142*.

comply with the 1639 decree forbidding low-cut bodices (Harris, 1975, CXVIII, pp. 316–9). One cannot help thinking that if the aim had been to adapt the model's dress to the new regulations, it would have been easier, and more in keeping with the practice of the time – and particularly those of Velázquez – to repaint the low neckline of the lady in the original portrait. For examples of this practice, see nos. **36, 53, 63** and 70. Moreover, it is unlikely that Spanish women would have uniformly worn low-cut dresses in the mid to late 1630s, and it is obvious that the royal decree failed in its aims. The appeal of fashion often won over moral considerations, which is why farthingales, low-cut bodices and other forbidden women's clothing remained in use, while the censors of customs continued to denounce what they considered to be an abominable French fashion, to such a degree that Philip IV had to re-issue his decree, which became a dead letter, in 1649 and 1657. As a result, the dating of the two portraits of the *Lady with a Fan* and the *Young Lady* cannot be based on stylistic considerations.

See volume I, pp. 10, 149 and *142*.

daß das Bild 1639 gemalt wurde, und daß das Porträt einer *Jungen Frau* (Nr. 80) ein späteres Bildnis desselben Modells ist, ausgeführt im Bestreben, das Dekret von 1639 über das Verbot von Dekolletés zu respektieren (Harris, 1975, CXVIII, S. 316–319). Es drängt sich der Gedanke auf, daß die Kleidung des Modells den neuen Richtlinien anzupassen, leichter durch Übermalen – wie zu jener Zeit und besonders bei Velázquez üblich – der dekolletierten Dame auf dem Originalporträt erreicht worden wäre. Zur Darlegung dieser Praktik siehe Nr. **36, 53, 63** und 70. Außerdem ist es wenig wahrscheinlich, daß Mitte oder Ende der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts alle spanischen Frauen Dekolletés trugen. Offensichtlich verfehlte das königliche Dekret von 1639 sein Ziel. In Wirklichkeit drängten modische Reize moralische Vorhaltungen oft in den Hintergrund. So waren auch bauschige Kleider, dekolletierte Korsagen und andere verbotene weibliche Kleidungsstücke nach wie vor üblich, während die Sittenwächter sie weiterhin als eine schändliche französische Mode geißelten, so daß Philipp IV. sein fruchtlos gebliebenes Dekret 1649 und 1657 erneuern mußte. Die Datierung der beiden Porträts *Frau mit Fächer* und *Junge Frau* kann sich daher nur auf stilistischen Betrachtungen gründen.

Siehe Band I, S. 10, 149 und *142*.

80

Portrait d'une jeune femme, *c. 1635*

A Young Lady

Junge Frau

98 x 49 cm

Provenance: Madrid, Jardin de San Joaquín, Marqués del Carpio (inv. de 1677) ; sa succession (inv. de 1692) • Madrid, Conde de Monterrey (1692) • Londres, Chiswick House, Earl of Burlington (depuis 1761)
Chatsworth, His Grace the Duke of Devonshire

References: C no 266 • M no 561 • L-R 1963 no 600 • B no 95A • G no 119

Réduit de tous les côtés : il est évident, en outre, que le bas du tableau a été replié à un moment donné. Une longue trace de frottement s'étend sur la plus grande partie de la jupe, sous l'avant-bras gauche.

Selon une hypothèse récente, un dessin, conservé dans la même collection que ce tableau, « semble montrer ce portrait sous sa forme originelle, la jeune femme y étant représentée en pied, debout devant un paysage au fond duquel on voit une ville » (*Treasures from Chatsworth*, exposition itinérante

Provenance: Madrid, Jardin de San Joaquín, Marqués del Carpio (inv. of 1677); his estate (inv. of 1692) • Madrid, Conde de Monterrey (1692) • London, Chiswick House, Earl of Burlington (since 1761)
Chatsworth, His Grace the Duke of Devonshire

Cut down on all sides; the lower edge, moreover, was evidently folded back at one time. There is an abrasion which extends over most of the skirt below the left forearm.

According to a recent hypothesis, a drawing preserved in the same collection as this painting "seems to show this portrait in its original form, with the young lady standing in front of a landscape which has a town in the background" (*Treasures from Chatsworth*, itinerant exhibition organized in the United States by the International Exhibitions

Provenienz: Madrid, Jardin de San Joaquín, Marqués del Carpio (Inv. von 1677); sein Nachlaß (Inv. von 1692) • Madrid, Conde de Monterrey (1692) • London, Chiswick House, Earl of Burlington (seit 1761)
Chatsworth, His Grace the Duke of Devonshire

Das Gemälde wurde an allen Seiten beschnitten und der untere Teil des Bildes zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt offensichtlich zurückgeschlagen. Eine lange Kratzspur erstreckt sich unterhalb des linken Unterarms über den größten Teil des Rocks.

Eine Zeichnung, die wie das Gemälde zur selben Sammlung gehört, zeigt nach einer kürzlich aufgestellten Hypothese »anscheinend dieses Porträt in seiner ursprünglichen Form; die junge Frau ist stehend vor einer Landschaft dargestellt. Im Hintergrund ist eine Stadt sichtbar«

organisée aux Etats-Unis par l'International Exhibitions Foundation, s.p., 1979–1980, n° 35). Ce dessin, dont la taille et le support ne sont pas indiqués, se trouve dans un album, qui, au XVIII[e] siècle, « appartenait à Lady Burlington et contient des esquisses faites par elle et ses filles ». Nous n'avons vu ni ce dessin, ni aucune de ses reproductions puisque, à notre connaissance, il n'a jamais été publié ou exposé publiquement. C'est pourquoi nous ne pouvons que nous demander si Lady Burlington ou l'une de ses filles a fait une copie du portrait tel qu'il se trouvait à l'époque ou si elles se sont amusées à en agrandir la composition.

Le modèle ressemble beaucoup à celui du précédent portrait (n° **79**), bien que paraissant plus jeune. C'est le genre de ressemblance frappante qui se produit parfois entre une mère et sa fille, ou entre deux sœurs. La pose des deux jeunes femmes est très voisine, mais la plus jeune ne tient pas d'éventail, et la position de sa main est très différente. Quant à leurs robes, celle de *La Dame à l'éventail* est d'un brun doux, alors que l'autre est jaune (assombrie par des épaisseurs de vernis) soutachée de noir.

Beruete estimait que ce portrait était une répétition du n° **79** « avec de nombreuses variantes », qu'il manquait de « la fermeté de Velázquez » et avançait le nom de Mazo, ajoutant cependant qu'il était « incapable de trancher définitivement » ([1898], 1906, p. 71). Son fils, Aureliano de Beruete y Moret, le considérait comme un original de Mazo et soutenait que « le même modèle devait avoir posé » pour Velázquez et pour Mazo « à quelques années de distance » et « avec à peu près la même pose » (1909, p. 96, et 1924, p. 153–154).

Pour nous, la main de Velázquez se manifeste à l'évidence dans la mise en scène spatiale de la figure bien arrondie, rehaussée de subtiles touches de lumière sur le visage et le collier de perles, ainsi que dans les touches balayées qui inscrivent ses mains dans l'espace.

Ce portrait ne peut être une copie de *La Dame à l'éventail*, puisque le modèle en est beaucoup plus jeune. Pour cette même raison, si la même personne avait posé pour les deux tableaux, celui-ci aurait été exécuté plusieurs années avant le n° **79**, alors que, du point de vue de l'exécution, ces deux portraits sont à dater du milieu de la décennie 1630, c'est-à-dire des années où Velázquez peignit les portraits équestres et les portraits de chasseurs (n[os] **63, 64, 66, 71, 72** et 77).

Il se pourrait que le modèle de *La Dame à l'éventail* soit la femme de Velázquez, ayant alors environ trente-cinq ans, et que leur fille ait posé pour le second portrait, comme nous nous sommes hasardé à le suggérer en 1963, avec cette restriction qu'il n'existe aucune preuve de l'une ou de l'autre de ces propositions.

Ce portrait doit être celui qui fut inventorié sous le n° 109 dans la collection du septième marquis del Carpio, à Madrid, le 15 juin 1677 : « Portrait d'une femme portant sur sa tête un voile noir à festons de dentelle, avec un grand col de dentelle, vêtue de jaune soutaché de noir, original de Diego Velázquez », mesurant environ 112 x 97 cm, ce qui est évidemment plus grand que la taille actuelle de l'œuvre.

La même entrée reparaît dans d'autres inventaires ultérieurs de la collection del Carpio ; lors de la vente de cette collection, le 1[er] octobre 1692, une note marginale précisa que le portrait avait été acquis par le comte de Monterrey. Tous ces inventaires sont conservés dans les archives de la maison d'Albe, à Madrid (« *cajas* » 217 et 221).

Voir tome I, p. 147, 153.

Foundation, n.p. 1979–80, no. 35). This drawing, the size of which is not given, nor the medium used, is in an album which in the eighteenth century "belonged to Lady Burlington and contains sketches made by her and her daughters". I have not seen this drawing, nor any reproduction, since as far as I know, it has never been published or exhibited publicly. One must ask whether Lady Burlington or one of her daughters made a copy of the portrait as it was at that time, or if they attempted to enlarge the composition for their own amusement.

The sitter has a strong resemblance to the one in the preceding portrait (no. **79**), though she looks younger. It is the kind of striking likeness that sometimes occurs between mother and daughter or between two sisters. The pose of the two ladies is very similar, but the younger one does not hold a fan and the position of her hands is quite different. As for their costumes, the *Lady with a Fan* wears a chestnut brown dress, while the other wears yellow (dulled by dark ingrained varnish) with black trimmings.

Beruete considered this portrait a repetition of no. **79** "with a good many variations", lacking the "firmness of Velázquez", and suggested the name of Mazo, adding, however, that he was "unable definitely to state" who painted it ([1898], 1906, p. 71). His son, Aureliano de Beruete y Moret regarded it as Mazo's original; he held that "the same model must have sat" for Velázquez and Mazo "within a few years" and "in something of the same pose" (1909, p. 96, and 1924, pp. 153–4).

To my mind, Velázquez' hand is evident in the setting of the well-rounded figure in space, enhanced by subtle highlights on the sitter's face and on her pearl necklace, as well as in the sweeping brushstrokes which also build up her hands into space.

It is certain that this portrait cannot be a copy after *Lady with a Fan* since the sitter is younger. For this very reason, if the same person had sat for both portraits, this one would have been painted a few years earlier. In point of execution, however, both portraits are datable to the mid-1630s, that is to the years when Velázquez painted the equestrian and hunting portraits (nos. **63, 64, 66, 71, 72** and 77).

It may be that the sitter for *Lady with a Fan* was Velázquez' wife, about 35 years old, and that their daughter sat for the other portrait, as I ventured to surmise in 1963 with the caution that there is no evidence to support the suggestion.

This portrait must be the one inventorized under no. 109 in the collection of the 7th Marquis of Carpio, in Madrid, on 15 June 1677: "A picture of a woman with a scalloped black veil on her head, and a wide lace collar, dressed in yellow trimmed with black strips, original by Diego Velázquez." The metrical equivalent of the reported size is about 112 x 97 cm, larger, of course, than the painting's present size.

The same entry appears under the same number in another inventory of the Carpio collection at Madrid. It was repeated, though under no. 115, on 1 October 1692, in the inventory of the sale of the Carpio collection; a marginal note indicates that the portrait was acquired by the Count of Monterrey. All the mentioned inventories are preserved in the Archives of the House of Alba, Madrid ("*cajas*" 217 and 221).

See volume I, p. 147.

(*Treasures from Chatsworth*, eine in den Vereinigten Staaten von der International Exhibitions Foundation organisierte Wanderausstellung, 1979–1980, Nr. 35). Diese Zeichnung, deren Größe und Technik nicht angegeben sind, befindet sich in einem Album, das im 18. Jahrhundert »Lady Burlington gehörte und Skizzen enthält, die von ihr und ihren Töchtern angefertigt wurden«. Ich habe weder diese Zeichnung noch eine ihrer Reproduktionen gesehen, und nach meiner Kenntnis wurde sie niemals veröffentlicht oder öffentlich ausgestellt. So kann man sich nur fragen, ob Lady Burlington oder eine ihrer Töchter eine Kopie des Porträts fertigte, wie es damals aussah, oder ob sie die Bildkomposition zu ihrem Vergnügen erweiterte.

Das Modell ähnelt stark dem des vorangegangenen Porträts (Nr. **79**), scheint aber jünger zu sein. Es ist die Art von frappierender Ähnlichkeit, wie man sie zuweilen zwischen Mutter und Tochter oder zwischen zwei Schwestern antrifft. Die Pose der beiden jungen Frauen ist sehr ähnlich, jedoch hält die jüngere keinen Fächer, und die Haltung ihrer Hand ist ganz anders. Das Kleid der *Frau mit Fächer* hat einen warmen Braunton, während das der anderen gelb (stumpf durch die tiefen Firnisschichten) mit schwarzen Litzen ist.

Beruete hielt dieses Porträt für eine Wiederholung von Nr. **79** »mit vielen Variationen«, das »die Entschlossenheit von Velázquez« vermissen läßt. Er schlug Mazo als Schöpfer vor, wobei er allerdings hinzufügte, er sei »nicht imstande, klar zu entscheiden«, wer das Bild malte ([1898], 1906, S. 71). Sein Sohn, Aureliano de Beruete y Moret, betrachtete es als ein Original von Mazo und betonte, daß für Velázquez und Mazo »dasselbe Modell im Abstand von einigen Jahren« und »in ungefähr der gleichen Haltung« posiert habe (1909, S. 96 und 1924, S. 153–154).

Für mich ist die Hand von Velázquez klar erkennbar, und zwar an der Darstellung der wohlgerundeten Figur im Raum, unterstrichen durch subtile Glanzlichter auf Gesicht und Perlenkette sowie an der Pinselführung, mit der die Hände im Raum dargestellt sind.

Dieses Porträt kann keine Kopie der *Frau mit Fächer* sein, da das Modell sehr viel jünger ist. Falls dieselbe Person für beide Bilder Modell stand, hätte dieses Gemälde mehrere Jahre vor Nr. **79** entstehen müssen, während, nach der Ausführung zu urteilen, beide Bilder auf die Mitte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren sind, das heißt auf die Jahre, in denen Velázquez die Reiter- und Jagdporträts malte (Nr. **63, 64, 66, 71, 72** und 77).

Möglicherweise war das Modell der *Frau mit Fächer* Velázquez' Ehefrau, die zu jener Zeit etwa 35 Jahre alt war, während ihre Tochter für das zweite Porträt Modell stand, wie ich bereits 1963 zu behaupten wagte – mit der Einschränkung, daß weder für die eine noch für die andere Annahme Beweise vorliegen.

Das Porträt muß dasselbe sein, das unter Nr. 109 in der Sammlung des siebten Marquis von Carpio am 15. Juni 1677 in Madrid inventarisiert wurde: »Porträt einer Frau mit einem schwarzen Schleier mit Stickerei auf dem Kopf und einem großen Spitzenkragen. Sie trägt ein gelbes Kleid, das mit schwarzen Litzen besetzt ist, Original von Diego Velázquez.« Als Bildmaße sind ungefähr 112 x 97 cm angegeben, offensichtlich mehr als das Werk heute mißt.

Der gleiche Eintrag taucht in späteren Inventaren der Carpio-Sammlung wieder auf; bei dem Verkauf der Sammlung am 1. Oktober 1692 gab eine Randbemerkung an, das Porträt sei von dem Grafen von Monterrey erworben worden. Alle erwähnten Inventare werden in den Archiven des Hauses Alba in Madrid aufbewahrt (»*cajas*« 217 und 221)

Siehe Band I, S. 145, 150.

Portrait d'une jeune femme cousant, *c. 1635–1643*

The Needlewoman

Nähende junge Frau

74 x 60 cm

Provenance: Château de Kerlévenant (France), marquis de Gouvello • Paris, Christiane de Polès • Wildenstein, 1926 • New York, Knoedler • Washington, Andrew W. Mellon (depuis 1927)
Washington, National Gallery of Art (depuis 1937), Andrew W. Mellon Collection
– Inv. 1931.1.81

Inachevé.

Mayer a suggéré que le modèle était la fille de Velázquez, épouse de Mazo, Francisca Velázquez del Mazo (Paris, s.d.). On a pu rétorquer que, Mazo étant l'une des deux personnes qui dressèrent cet inventaire, il aurait été bien peu probable qu'il ne répertorie pas le portrait de sa femme en tant que tel (Cook, 1945, p. 81). On peut toutefois concevoir que, même si l'épouse de Mazo avait posé pour ce portrait, il aurait pu le considérer comme une simple scène de genre. La physionomie du modèle se rapproche grandement de celle de *La Dame à l'éventail* (n° 79), bien qu'elle soit vue sous un angle assez différent. Si la même jeune femme posa pour ces deux tableaux, cela indiquerait qu'elle faisait partie des proches de Velázquez.

La facture du visage et du buste du modèle de cette peinture inachevée est singulièrement conforme à celle de *La Dame à l'éventail*. Les touches blanchâtres autour du cou de la jeune femme cousant étaient sans doute destinées à former la base d'un collier.

Quant à l'attribution à Velázquez, qu'appuie une comparaison avec le *Couronnement de la Vierge* (n° 105), elle est renforcée par l'entrée suivante de l'inventaire des tableaux en possession de Velázquez au moment de sa mort (n° 169 de cet inventaire) : « Une autre tête, d'une femme en train de coudre. » Comme l'a expliqué Sánchez Cantón, « sans aucun doute, cette entrée signifie : Un portrait d'une femme en train de coudre, dont seule la tête est terminée » (1942, p. 79). Cela concorde d'assez près avec la figure en buste de la *Jeune femme cousant*.

Cependant, Sánchez Cantón, tout en spécifiant qu'il avait vu le tableau sous un éclairage peu satisfaisant et en hâte, conclut que « l'inventaire explique alors que, le tableau ayant été laissé inachevé [par Velázquez], un autre peintre, probablement Mazo, y travailla », interprétation que le caractère inachevé de l'œuvre contredit nettement. Deux ans plus tard, Sánchez Cantón qualifia d' « inacceptable » l'attribution de ce tableau à Velázquez (1944, p. 136). Toutefois, l'année suivante, dans un article publié par le *Burlington Magazine*

Provenance: Château de Kerlévenant (France), Marquis de Gouvello • Paris, Christiane de Polès • Wildenstein, 1926 • New York, Knoedler • Washington, Andrew W. Mellon (since 1927)
Washington, National Gallery of Art (since 1937), Andrew W. Mellon Collection
– Inv. 1931.1.81

Unfinished.

Mayer suggested that the sitter was Velázquez' daughter and Mazo's wife, Francisca Velázquez del Mazo (n.d.). It has, however, been argued that Mazo was one of the two persons who compiled the inventory mentioned below, and that it would be unlikely for him not to have listed a portrait of his wife as such (Cook, August 1945, p. 81). It is conceivable, though, that even if Mazo's wife had sat for this picture, he may have considered it simply a genre composition. The sitter's features are very much the same as those of *Lady with a Fan* (no. 79), though they are shown at a rather different angle. If the same woman sat for the two paintings, it would indicate that she was a member of Velázquez' immediate circle.

The brushwork of the sitter's face and chest in this unfinished painting is remarkably consistent with that of *Lady with a Fan*. The whitish strokes round the neck of the needlewoman were probably intended as the ground work for a necklace.

As for the attribution of the painting to Velázquez, which a comparison with *The Coronation of the Virgin* (no. 105) supports, it has been strengthened by the following inventory entry concerning a painting that Velázquez had in his rooms at the time of his death (no. 169 of the inventory): "Another head, of a woman doing needlework". As F.J. Sanchez Cantón explained, "doubtless, the entry means: A portrait of a woman doing needlework, of which only the head is finished" (1942, p. 79). This conforms rather closely with the half-length figure of *The Needlewoman*.

Yet, Sánchez Cantón, though careful to note that he had seen the painting under an unsatisfactory light and in haste, concluded that "the inventory now explains that, the picture having been left unfinished [by Velázquez] another painter, probably Mazo, worked on it" – an interpretation that the unfinished character of the painting plainly denies. Two years later, Sánchez Cantón termed the attribution of the painting to Velázquez as "unacceptable" (1944, p. 136). The following year, however, in an article published in *The Burlington Magazine* (1945, LXXXVIII,

Provenienz: Château de Kerlévenant (Frankreich), Marquis de Gouvello • Paris, Christiane de Polès • Wildenstein, 1926 • New York, Knoedler • Washington, Andrew W. Mellon (seit 1927)
Washington, National Gallery of Art (seit 1937), Andrew W. Mellon Collection
– Inv. 1931.1.81

Unvollendet.

Mayer hielt das Modell für Velázquez' Tochter und Mazos Ehefrau, Francisca Velázquez del Mazo (Paris, n.d.). Aber Mazo war eine der beiden Personen, die das oben erwähnte Inventar aufsetzte, und es wäre untypisch für ihn gewesen, ein Porträt seiner Frau nicht als solches in das Inventar aufzunehmen (Cook, 1945, S. 81). Allenfalls kann eingeräumt werden, daß er, selbst wenn seine Frau Modell gesessen hätte, das Gemälde als einfache Genreszene hätte betrachten können. Die Physiognomie des Modells ähnelt stark derjenigen der *Frau mit Fächer* (Nr. 79), obwohl sie aus einem anderen Blickwinkel gesehen wird. Wenn dieselbe junge Frau für beide Bilder posierte, wäre dies ein Hinweis dafür, daß sie zum engeren Kreis von Velázquez gehörte.

Die Pinselführung von Gesicht und Dekolleté des Modells dieses unvollendeten Gemäldes gleicht auffallend der der *Frau mit Fächer*. Die weißen Pinselstriche am Hals der nähenden Frau bildeten wahrscheinlich den Untergrund für einen Halsschmuck.

Die Zuschreibung an Velázquez, die ein Vergleich mit dem Gemälde *Krönung der Maria* (Nr. 105) nahelegt, wird durch den folgenden Eintrag in dem nach seinem Tod erstellten Besitzinventar verstärkt (Nr. 169 dieses Inventars): »Ein weiterer Kopf einer nähenden Frau.« Nach Sánchez Cantón »bedeutete dieser Eintrag zweifellos: Ein Porträt einer nähenden Frau, von der nur der Kopf vollendet ist« (1942, S. 79). Dies entspricht ziemlich genau dem Brustbild der *Nähenden jungen Frau*.

Dennoch zog Sánchez Cantón, wenngleich er einräumte, dieses Bild bei schlechter Beleuchtung und in Eile gesehen zu haben, den Schluß, daß »das Inventar also erklärt, daß das Porträt [von Velázquez] unvollendet zurückgelassen wurde und ein anderer Maler, wahrscheinlich Mazo, daran weiterarbeitete« – eine Interpretation, der der unvollendete Charakter des Gemäldes ganz klar widerspricht. Zwei Jahre später bezeichnete Sánchez Cantón die Zuschreibung dieses Bildes an Velázquez als »inakzeptabel« (1944, S. 136). Trotzdem erwähnte er ein Jahr später in einem vom *Burlington Magazine* veröffentlichten Aufsatz

References: M no 558 • L-R 1963 no 605 • B no 84 • G no 160 • Madrid 1990, no 61

(1945, LXXXVIII, p. 293), il mentionna à nouveau l'entrée de cet inventaire comme « tendant à étayer l'authenticité, au moins de la tête, de ce tableau ».

Lafuente l'a catalogué comme ayant été peint par Velázquez vers 1641–1643 (1943, n° 77 ; 1944, n° 87). La forte ressemblance du modèle avec *La Dame à l'éventail* indiquerait que ces deux portraits sont proches dans le temps. Néanmoins, comme la *Jeune femme cousant* est loin d'être achevée, il nous semble impossible d'émettre une suggestion nette en ce qui concerne sa date.

Voir tome I, p. 140, 147, 153 et *141*.

Le tableau a été nettoyé en 1988 dans les ateliers de restauration de la National Gallery of Washington. (N.D.L.R.)

p. 293), he again mentioned the entry in the inventory as "lending support to the authenticity, at least of the head, of the picture".

Lafuente has catalogued it as painted by Velázquez in about 1641–43 (1943, no. 77; 1944, no. 87). The strong resemblance of the sitter to the *Lady with a Fan* would indicate that the two portraits are close in time. However, since *The Needlewoman* is far from finished, I find it impossible to make a clear-cut suggestion as to its date.

See volume I, pp. 139, 147, 150 and *141*.

The painting was cleaned in 1988 in the restoration workshops of the National Gallery of Washington. (ed. note)

(1945, LXXXVIII, S. 293) den Eintrag dieses Inventars aufs neue als »geeignet, zumindest die Authentizität des Kopfes in diesem Gemälde zu unterstützen«.

Lafuente katalogisierte es als Bild von Velázquez, gemalt um 1641–1643 (1943, Nr. 77; 1944, Nr. 87). Die starke Ähnlichkeit des Modells mit der *Frau mit Fächer* spricht dafür, daß beide Porträts ungefähr zeitgleich entstanden. Dennoch erscheint es mir unmöglich, eine klare Datierung vorzunehmen, da die *Nähende junge Frau* weitgehend unvollendet ist.

Siehe Band I, S. 139, 147, 150 und *141*.

Das Gemälde wurde 1988 in den Restaurierungswerkstätten der National Gallery of Washington gereinigt. (Anm. d. Red.)

82

Portrait du bouffon Pablo de Valladolid, *c. 1636–1637*

The Buffoon Pablo de Valladolid

Hofnarr Pablo de Valladolid

213.5 x 125 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1827)
– Inv. 1198

Les services de ce bouffon à la Cour de Philippe IV sont documentés de 1632 à sa mort, le 2 décembre 1648 (Moreno Villa, 1939, p. 145–146 et *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, II, p. 265).

Des repentirs sont apparents, depuis la tête jusqu'aux pieds, y compris sur les sourcils qui, à l'origine, étaient touffus, comme ceux du portrait du bouffon Castañeda (n° 84) ; le col a été sensiblement élargi.

Durant ces vingt dernières années, il est évident que cette peinture a été endommagée, à la suite de négligences et sous l'action d'émanations malsaines. Une couche de poussière et de vernis amalgamés est agglutinée à la surface de la peinture, où l'on remarque des craquelures et des déperditions de pigment. Le fond, jadis d'un gris lumineux, a viré à un ocre abominable, et le col blanc du modèle s'est assombri jusqu'à un gris douteux. Récemment, il semble avoir été essuyé superficiellement sans que le vernis ancien ait été enlevé ; actuellement, le tableau a un aspect quelque peu nuageux.

Inventorié au palais du Buen Retiro en 1701 : « [...] portrait d'un bouffon portant un col blanc plat et empesé, dont le nom était Pablillos

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (since 1827)
– Inv. 1198

The services of this buffoon at the Court of Philip IV are documented from 1632 till his death which occurred on 2 December 1648 (Moreno Villa, 1939, pp. 145–6, and *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, vol. II, p. 265).

Pentimenti are noticeable from the head down to the feet, including the eyebrows which were originally tufted, like those in the portrait of the jester Castañeda (no. 84); the collar has been notably widened.

The painting has obviously been marred during the last two decades, owing to neglect and to the action of noxious matter. A coat of grime and varnish holds together the painted surface, where cracks and losses of pigment are noticeable. The once luminous grey background has turned a foul ochre, and the sitter's white collar has darkened to a dubious grey. Lately, it seems to have been superficially wiped without removing the old varnish; the painting now has a somewhat cloudy appearance.

Inventorized at the Buen Retiro Palace in 1701: "Another picture of a buffoon with a stiff, flat, white collar, whose name was Pablillos de Valladolid, by the hand of Velázquez, in a black

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (seit 1827)
– Inv. 1198

Die Dienste dieses Narren am Hofe Philipps IV. sind von 1632 bis zu seinem Tod, am 2. Dezember 1648, dokumentiert (Moreno Villa, 1939, S. 145–146, und *Varia velazqueña*, Madrid 1960, Band II, S. 265).

Vom Kopf – einschließlich der Augenbrauen, die anfangs buschig waren wie im Porträt des Narren Castañeda (Nr. 84) – bis zu den Füßen sind Pentimenti erkennbar. Der Kragen wurde merklich erweitert.

Offenkundig führten mangelnde Pflege und schädliche Umwelteinflüsse während der letzten zwanzig Jahre zu Beschädigungen dieses Gemäldes. Eine Schicht aus Staub und Firnis befindet sich auf der Oberfläche des Bildes, wo auch Sprünge und Farbverluste sichtbar sind. Der Hintergrund, ehemals ein helleuchtendes Grau, wurde zu einem häßlichen Ocker, und der weiße Kragen des Modells verdunkelte sich in ein zweifelhaftes Grau. Anscheinend wurde das Gemälde vor kurzem flüchtig gereinigt, ohne den alten Firnis zu entfernen. Zur Zeit wirkt das Gemälde grau und trüb.

1701 wurde es im Inventar des Buen Retiro folgendermaßen verzeichnet: »[...] Porträt eines Narren mit weißem, flach gestärkten Kragen,

References: C no 71 • M no 449 • L-R 1963 no 433 • B no 55 • G no 107 • Madrid 1990, no 57 • G P pp. 418–427

de Valladolid, de la main de Velázquez, dans un cadre noir, estimé 25 doublons », mesurant approximativement 209 x 112 cm.

L'inventaire de 1716 reprend sensiblement les mêmes termes pour répertorier ce tableau, sous le n° 609, mais ne donne pas d'évaluation. Pour sa localisation au Buen Retiro, voir n° **39**.

En 1772 et 1794, il fut inventorié au nouveau Palais royal de Madrid, toujours sous le n° 609, couplé avec le portrait du bouffon don Juan de Austria (n° **65**), sans mentionner le nom de l'un ou l'autre des modèles. Sa taille approximative était de 209 x 125 cm, exactement les mesures actuelles du tableau.

Le 18 août 1816, il fut envoyé à l'Académie royale de San Fernando en tant que portrait par Velázquez d'un maire *(alcade)* ; c'est ainsi qu'il fut inscrit dans les catalogues de l'Académie de 1817 à 1821, le « maire » étant identifié comme « Ronquillo ». Juan Agustín Ceán Bermúdez, qui rédigea le catalogue de 1824, rejeta cette identification et décrivit ce tableau comme un « portrait en pied d'un bouffon debout ».

J. Brown et J. H. Elliott ont émis l'hypothèse que Velázquez avait, en 1634, inclus le portrait de Pablo de Valladolid que nous discutons dans un « magnifique groupe de six bouffons de cour » comprenant, outre celui-ci, les portraits de *Don Juan de Austria* (n° **65**) et de *Don Cristóbal de Castañeda* (n° **84**), « conçus comme un couple d'antagonistes », ainsi que de *Calabazas* (n° **39**), plus celui de *Cardenas, le bouffon matador* et d'*Ochoa, le concierge de la Cour*, ces deux derniers ayant été perdus de vue depuis le début du XIX^e^ siècle (L-R 1963, n^os^ 426 et 432). Leur argumentation se fonde sur un reçu signé par Velázquez le 11 décembre 1634 pour un nombre de tableaux non spécifié, dont les sujets ne sont pas précisés, pour les *alcobas* (alcôves, pris dans le sens de chambres à coucher) du palais du Buen Retiro, ainsi que sur une référence faite « vers 1661 » à une « salle des bouffons » dans les appartements de la reine au Buen Retiro. Selon ces auteurs, le nom de cette salle « ne pourrait provenir du fait que les bouffons logeaient dans les appartements de la reine » et « en conséquence, cela viendrait » de ce qu'ils estiment « une série frappante » de six bouffons de cour « ornant » cette salle et qui, affirment-ils en outre, ne pourraient être que les tableaux pour lesquels Velázquez donna quittance le 11 décembre 1634 sans indiquer leur nombre ou leur sujet (1980, p. 132–133 et 254–255).

Les plus anciennes références spécifiques à ces portraits apparaissent dans l'inventaire de 1701 du Buen Retiro, où ils étaient répertoriés à la suite les uns des autres, comme ils le furent en 1716. Aucun de ces inventaires ne précise la salle ou l'endroit où se trouvaient ces tableaux. Cependant Palomino, que les auteurs de *A Palace for a King* ne citent pas, écrivit en 1724 que plusieurs portraits de bouffons, dus à Velázquez, se trouvaient dans les escaliers menant au « Jardin des Royaumes » du Buen Retiro ([1724], 1947, p. 910). Comme le

frame, valued at 25 doubloons". The metrical equivalent of the reported size is approximately 209 x 112 cm.

The 1716 inventory of the same palace lists the painting under no. 609 in roughly the same terms though with no valuation. To find its location at the Buen Retiro, see no. **39**.

In 1772 and 1794 it was inventorized at the new Madrid Royal Palace, always under no. 609, paired with the portrait of the jester Don Juan de Austria (no. **65**) but with no mention of either sitter's name. Its size was recorded as approximately 209 x 125 cm – exactly the painting's present size.

On 18 August 1816, it was sent to the Real Academia de San Fernando as Velázquez' portrait of a mayor *(alcade)*; it was so listed, the "mayor" identified as "Ronquillo", in the Academia's catalogues of 1817 and 1821. Juan Agustín Ceán Bermúdez, who compiled the 1824 catalogue, discarded that identification, describing the painting as a "full-length portrait of a buffoon standing".

J. Brown and J.H. Elliott have put forward the hypothesis that in 1634 Velázquez had included the portrait of Pablo de Valladolid under discussion in "a magnificent group of six court buffoons" comprising in addition to this one, the portraits of *The Buffoon Don Juan de Austria* (no. **65**) and of *The Buffoon Don Cristóbal de Castañeda y Pernia* (no. **84**), "seen as a pair of antagonists", as well as *The Buffoon Calabazas* (no. **39**), plus that of *Cardenas, the Matador Buffoon* and of *Ochoa, the Court Caretaker*, the last two having been lost since the beginning of the nineteenth century (L-R 1963, nos. 426 and 432). Their argument is based on a receipt signed by Velázquez on 11 December 1634 for an unspecified number of paintings, whose subjects are not given, for the *alcobas* (bedrooms) of the Buen Retiro palace, as well as on a reference made "about 1661" to "a buffoons' room" in the Queen's apartments in the Buen Retiro. According to these authors, the name of this room "could only arise from the fact that the buffoons were lodged in the Queen's apartments" and "as a result, this would derive" in their opinion "from a striking series" of six court buffoons "adorning" that room, and which, they state, must be the paintings for which Velázquez gave a receipt on 11 December 1634, without giving their quantity or subject (1980, pp. 132–2 and 254–5).

The oldest specific references to these portraits appear in the 1701 Buen Retiro inventory, where they were catalogued one after the other, as they were in 1716. Neither of these inventories specifies the room or location for the paintings. However, Palomino, whom the authors of *A Palace for a King* do not quote, wrote in 1724 that several portraits of buffoons, attributed to Velázquez, were located in the staircases leading to the "Realms Garden" of the Buen Retiro ([1724], 1947, p. 910). As Justi imagined, these had probably been catalogued in 1701 (1923, II, pp. 309–10).

dessen Name Pablillos de Valladolid war, von der Hand des Velázquez, schwarz gerahmt, auf 25 Dublonen Wert geschätzt«, mit den ungefähren Maßen von 209 x 112 cm.

Im Inventar von 1716 wird das Gemälde unter Nr. 609 mit den gleichen Worten erwähnt, ohne jedoch dessen Wert zu nennen. Zu seinem Verbleib im Buen Retiro siehe Nr. **39**.

1772 und 1794 wurde es erneut unter Nr. 609 im neuen Königspalast in Madrid inventarisiert, zusammen mit dem Porträt des Narren Don Juan de Austria (Nr. **65**), aber ohne den Namen eines der beiden Modelle zu nennen. Seine ungefähren Maße waren 209 x 125 cm, was der heutigen Bildgröße fast genau entspricht.

Am 18. August 1816 wurde es als Porträt eines Bürgermeisters *(alcade)* von Velázquez zur königlichen Akademie von San Fernando geschickt und so in den Akademiekatalogen von 1817 bis 1821 bezeichnet, wobei der »Bürgermeister« als »Ronquillo« identifiziert wurde. Juan Agustín Ceán Bermúdez, der den Katalog 1824 redigierte, verwarf diese Identifizierung und beschrieb das Bild als »Ganzfigurenporträt eines stehenden Narren«.

J. Brown und J. H. Elliott äußerten die Hypothese, daß Velázquez 1634 das Porträt des Pablo de Valladolid, in eine »prachtvolle Gruppe von sechs höfischen Narren« eingefügt hatte. Dazu gehörten unter anderem die Porträts von *Hofnarr Don Juan de Austria* (Nr. **65**) und *Hofnarr Cristóbal de Castañeda* (Nr. **84**), »konzipiert als zwei Pendants«, außerdem von *Hofnarr Juan Calabazas* (Nr. **39**) sowie von *Cardenas, dem Obernarren* und *Ochoa, dem Schloßvogt*. Die beiden zuletzt genannten Bilder sind seit Beginn des 19. Jahrhunderts verschwunden (L-R 1963, Nr. 426 und 432). Die Argumentation von Brown und Elliott gründete sich auf einen von Velázquez am 11. Dezember 1634 unterzeichneten Beleg für eine Reihe von nicht näher bestimmten Gemälden für die *alcobas* (Alkoven, hier im Sinne von Schlafzimmer) im Buen Retiro sowie auf eine Bezugnahme »um 1661« auf einen »Narrensaal« in den Räumlichkeiten der Königin im Buen Retiro. Laut diesen beiden Kunsthistorikern konnte der Name des Saals »nur daher rühren, daß die Narren in den Räumen der Königin wohnten« und »daß eine außergewöhnliche Serie« von sechs Narrenporträts diesen Saal »schmückte«. Diese Hofnarren-Bilder konnten, wie sie im übrigen versicherten, nur die Gemälde sein, für die Velázquez am 11. Dezember 1634 eine Quittung ohne Angabe der Anzahl und Sujets ausstellte (1980, S. 132–133 und 254–255).

Die frühesten Verweise auf diese Porträts finden sich im Inventar von 1701 des Buen Retiro, wo sie in der gleichen Reihenfolge wie 1716 verzeichnet sind. Keines dieser Inventare gibt nähere Angaben über den Saal oder den Ort, wo sich die Gemälde befanden. Dennoch schrieb Palomino, den die Verfasser des *A Palace for a King* nicht zitieren, 1724, daß sich

supposait Justi, il s'agissait probablement de ceux qui avaient été inventoriés en 1701 (1923, II, p. 309–310).

Le fait qu'en 1701 six tableaux de Velázquez de sujet analogue se soient trouvés groupés dans l'un des escaliers du Buen Retiro n'autorise nullement à suggérer qu'ils ont tous été exécutés comme faisant partie d'un ensemble à une époque donnée pour un emplacement précis, comme, en l'espèce, en 1661 et dans une « salle des bouffons », pour laquelle il n'existe d'ailleurs aucune preuve, à notre connaissance.

Brown et Elliott déclarent que « rien dans les biographies des bouffons, telles que les a découvertes Moreno Villa, ne contredit » leurs conclusions selon lesquelles Velázquez exécuta ces tableaux en 1634, date à laquelle « tous les bouffons étaient en service ». Or, Moreno Villa a découvert que l'un des bouffons, Cardenas, était certainement mort avant le 3 juin 1633 (1939, p. 88–89 et 125). Qui plus est, les inventaires de 1701 et 1716 révèlent que le portrait de ce bouffon a été peint selon la « première manière » de Velázquez, alors qu'ils ne disent rien de la « manière » ou du style des autres portraits, et qu'en outre il était aussi très différent d'eux par la taille et le format, carré d'environ 125 cm de côté alors que les autres avaient 209 x 112 cm. De même, la conclusion des auteurs, soit que Velázquez « conçut » et « exécuta » en 1634 les portraits de *Don Juan de Austria* et de *Cristóbal de Castañeda* « comme une paire », néglige le fait que Velázquez n'a jamais terminé le second (voir n° **84**). Et l'affirmation que, « stylistiquement », ces quatre portraits « sont compatibles avec l'année 1634 » est si vague qu'elle est sans aucune portée, d'autant plus que les auteurs ne précisent pas ce qui, selon eux, caractérisait le style de Velázquez en 1634. Et ils ne reconnaissent, n'expliquent ou ne contestent aucune des différences stylistiques que les spécialistes de Velázquez ont jusqu'ici trouvées suffisamment probantes pour convenir, à tout le moins, que ces quatre portraits de bouffons ne sauraient raisonnablement être datés de la même année.

Voir tome I, p. 13, 129, 132, 133, 147 et *132*.

The fact that in 1701 six paintings by Velázquez of a similar subject were grouped around a staircase in the Buen Retiro does not authorize the suggestion that they were all painted as part of a whole at a given time and for a specific location, such as 1661 and the "buffoons' room", for which there is no evidence of its existence, to my knowledge.

Brown and Elliott state that "nothing in the biographies of the buffoons as revealed by Moreno Villa contradicts" their conclusions, according to which Velázquez painted these portraits in 1634, a date when "all the buffoons were in service". Moreno Villa discovered that one of the buffoons, Cardenas, definitely died before 3 June 1633 (1939, pp. 88–9 and 125). Furthermore, the 1701 and 1716 inventories show that the portrait of this buffoon was painted in the "first manner" of Velázquez, although they say nothing of the manner and style of the other portraits. This one is also very different from the others in size and format, as it was 125 cm square, while the others were 209 x 112 cm. Also, the authors' conclusion that Velázquez either "conceived of" or "painted" the portraits of *The Buffoon Don Juan de Austria* and *The Buffoon Cristóbal de Castañeda* "as a pair" in 1634 overlooks the fact that Velázquez never finished the second portrait (see no. **84**). The statement that "stylistically" these four portraits "are compatible with the year 1634" is so vague as to have no value, all the more since the authors do not define what in their opinion characterizes Velázquez' style in 1634. Nor do they acknowledge, explain or contest any of the stylistic differences which up till now Velázquez specialists have found sufficiently convincing, to be able to agree at the very least that these four portraits of buffoons cannot reasonably be dated in the same year.

See volume I, pp. 13, 129, 132, 147 and *132*.

mehrere Narrenporträts von Velázquez in den Aufgangstreppen zum »Garten der Königreiche« des Buen Retiro ([1724], 1947, S. 910) befänden. Wie Justi vermutete, handelte es sich wahrscheinlich um diejenigen, die 1701 inventarisiert worden waren (1923, II, S. 309–310).

Die Tatsache, daß sich im Jahr 1701 sechs Bilder von Velázquez mit gleichem Sujet als Gruppe im Treppenhaus des Buen Retiro befanden, berechtigt nicht zu der Annahme, daß sie alle zu gegebener Zeit als Teil eines Ganzen für einen bestimmten Standort ausgeführt wurden, wie 1661 bei dem »Narrensaal«, für dessen Existenz es nach meiner Kenntnis keinen Beweis gibt.

Brown und Elliott erklärten, daß »nichts in den Biographien der Narren, wie sie Moreno Villa entdeckte, ihren Rückschlüssen widerspricht«, nach denen Velázquez diese Bilder 1634 ausführte. Zu jenem Zeitpunkt »waren alle Narren im Dienst«. Jedoch entdeckte Moreno Villa, daß einer der Narren, nämlich Cardenas, mit Sicherheit vor dem 3. Juni 1633 starb (1939, S. 88–89 und 125). Außerdem erwähnen die Inventare von 1701 und 1716, daß das Porträt dieses Narren im »ersten Stil« von Velázquez gemalt wurde, während sie aber nichts über die »Manier« oder den Stil der anderen Porträts aussagen, und daß es im übrigen in Größe und Format stark von den anderen Porträts abwich: Es war quadratisch mit einer Seitenlänge von etwa 125 cm, während die anderen Bilder ungefähr 209 x 112 cm maßen. Ebenso läßt die Schlußfolgerung der beiden Kunsthistoriker, daß Velázquez 1634 die Porträts *Don Juan de Austria* und *Cristóbal de Castañeda* »als Paar« konzipierte, die Tatsache außer acht, daß Velázquez letzteres niemals vollendete (siehe Nr. **84**). Die Behauptung, »stilistisch« würden die vier Porträts »mit dem Jahr 1634 übereinstimmen«, ist so vage, daß sie keine Bedeutung besitzt, zumal die Autoren nicht näher kennzeichnen, was ihrer Meinung nach den Stil von Velázquez im Jahr 1634 ausmachte. Außerdem erkennen, erklären oder bestreiten sie nicht eine einzige stilistische Abweichung, die Velázquez-Spezialisten bis heute für hinreichend befunden haben, um wenigstens darin übereinzustimmen, daß diese vier Narrenporträts nicht aus demselben Jahr stammen.

Siehe Band I, S. 13, 129, 130, 132, 147 und *132*.

Portrait du bouffon Juan Calabazas (Calabacillas), *1637–1639*

The Buffoon Calabazas (Calabacillas)

Hofnarr Juan Calabazas (Calabacillas)

105.5 x 82.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (c. 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1205

Pour des informations biographiques sur le modèle, voir n° **39**.

Des repeints sur la tête du bouffon, notamment sur sa tempe droite, sont visibles à l'œil nu. Des radiographies effectuées en 1960 ont révélé, en outre, des pertes de pigment, certaines assez importantes, principalement sur le corps du modèle, là où la toile semble avoir été tailladée.

Dans l'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid, il figurait immédiatement après trois portraits de nains par Velázquez (n^{os} **99**, **102** et **103** du présent catalogue) : « 1012. – Un autre portrait, également de Velázquez, portrait d'un bouffon avec une sorte de collet à la flamande », mesurant approximativement 104 cm de haut et 83,5 cm de large. Une mention en marge, « Torre », indiquait la provenance.

En 1701, l'inventaire de la Torre de la Parada ne comportait aucune entrée pouvant se référer à ce tableau, ni par sa description, ni d'après les renseignements fournis. L'inventaire de 1747 de cette même résidence royale comprenait un tableau qui aurait sans doute pu être ce portrait ; c'était l'une des quinze peintures, non comprises dans l'inventaire de 1701 qui, en 1747, furent répertoriées d'après leur sujet, sans nom d'auteur ni indication de taille, en dehors de quelques-uns dont la hauteur était précisée. L'entrée qui nous occupe portait : « un tableau d'un nain en train de rire », la hauteur étant d'environ 125 cm. La Torre de la Parada était alors dans un état désastreux, après le passage des troupes françaises en 1706 et 1710, de nombreux tableaux ayant disparu et d'autres ayant été découpés hors de leur cadre et roulés.

En 1794, il fut inventorié au Palais royal de Madrid, sans numéro, comme le portrait par Velázquez du *Bobo de Coria* (l'idiot de Coria), évalué 6 000 *reales*, le double du *Marchand d'eau* (n° **16**), figurant dans l'entrée précédente de cet inventaire. Les dimensions du tableau étaient d'environ 112 x 83,5 cm.

L'identification correcte du modèle fut faite par Pedro Beroqui (1915, p. 36–37).

Voir tome I, p. 126, 129, 130, 132, 133 et *130*.

Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Jesús Iglesias. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (c. 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1205

For the sitter's biographical data, see no. **39**.

Touching up of the buffoon's head, notably his right temple, are visible to the naked eye. Radiographs made in 1960 revealed to a further extent losses of pigment: some rather large, mainly around the sitter's body, where the canvas seems to have been slashed.

In the 1772 inventory of the new Madrid Royal Palace, it was listed immediately after three portraits of dwarfs by Velázquez (nos. **99**, **102** and **103** of the present catalogue): "1012. – Another picture also by Velázquez, portrait of a buffoon with a Flemish-like collar", measuring approximately 104 x 83.5 cm. On the margin: "From the Torre de la Parada".

The 1701 inventory of the Torre de la Parada included no entry which could be referred to this painting either on account of the description or of related data. The 1747 inventory of the same royal site listed a painting which could possibly be this portrait; it was one of 15 paintings, not included in the 1701 inventory which in 1747 were listed by subject matter only, with no painter's name nor indication of size – except for some whose height was recorded. The entry we are concerned with read: "A picture of a dwarf laughing". The metrical equivalent of the reported height is approximately 125 cm. The Torre de la Parada was then in a ruinous condition due to neglect and to the damage caused in 1706 and 1710 by French troops, who took away a number of paintings and left behind others which they had cut out of their frames and rolled up.

In 1794 it was inventorized at the Madrid Royal Palace without any number, as Velázquez' portrait of the *Bobo de Coria* (the Fool of Coria), valued at 6,000 *reales*, double that of *The Waterseller* (no. **16**), which was described in the immediately preceding entry of the inventory. The metrical equivalent of the recorded size is 112 x 83.5 cm approximately.

The proper identification of the sitter was made by Pedro Beroqui (1915, pp. 36–7).

See volume I, pp. 126, 129, 130, 132–133 and *130*.

The painting was restored in 1988 at the Prado Museum restoration workshop by María Jesús Iglesias. (ed. note)

References: C no 66 · M no 446 · L-R 1963 no 424 · B no 78 · G no 104 · Madrid 1990, no 53 · G P pp. 418–427

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (um 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1205

Zur Biographie des Modells siehe Nr. **39**.

Übermalungen am Kopf des Narren, besonders an der rechten Schläfe, sind mit bloßem Auge erkennbar. Die Radiographien von 1960 machten unter anderem den teilweise bedeutenden Farbverlust hauptsächlich am Körper des Modells sichtbar, wo die Leinwand aufgeschlitzt worden zu sein scheint.

Im Inventar von 1772 des neuen Königspalastes in Madrid wurde das Gemälde unmittelbar hinter den drei Zwergenporträts von Velázquez (Nr. **99**, **102** und **103**) aufgeführt: »1012. – Ein weiteres Porträt, auch von Velázquez, Porträt eines Narren mit einer Art flämischem Kragen«, Bildmaße etwa 104 cm in der Höhe und 83,5 cm in der Breite. Die Randbemerkung »Torre« gibt die Herkunft an.

Das Inventar von 1701 der Torre de la Parada wies keinen Eintrag auf, der sich auf dieses Bild beziehen könnte, weder nach der Beschreibung noch nach den aufzählenden Daten. Das Inventar von 1747 derselben königlichen Residenz enthielt ein Bild, das zweifellos dieses Porträt sein könnte. Es war eines von 15 Gemälden, die im Inventar von 1701 nicht enthalten waren, und die 1747, nach Sujets geordnet, wieder erfaßt wurden, ohne Angabe des Malers oder des Bildformats – mit Ausnahme einiger weniger, deren Höhe verzeichnet war. Der relevante Eintrag enthält folgende Angabe: »Bild eines lachenden Zwerges«, mit einer Höhe von ungefähr 125 cm. Die Torre de la Parada war zu jener Zeit, nach dem Durchzug französischer Truppen 1706 und 1710, in kläglichem Zustand. Zahlreiche Bilder waren verschwunden, andere aus ihren Rahmen geschnitten und aufgerollt worden.

1794 wurde das Gemälde im Königspalast in Madrid ohne Numerierung inventarisiert, und zwar als Porträt des *Bobo de Coria* (Idiot von Coria) von Velázquez, geschätzt auf 6 000 *reales*, das Doppelte des *Wasserverkäufers* (Nr. **16**), der im vorhergehenden Eintrag dieses Inventars verzeichnet war. Die Bildmaße waren 112 x 83,5 cm.

Richtig identifiziert wurde das Modell von Pedro Beroqui (1915, S. 36–37).

Siehe Band I, S. 126, 129, 130, 132, 133 und *130*.

Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Jesús Iglesias restauriert. (Anm. d. Red.)

Portrait du bouffon don Cristóbal de Castañeda y Pernia (Barbarroja), *1637–1640*

The Buffoon Don Cristóbal de Castañeda y Pernia (Barbarroja)

Hofnarr Don Cristóbal de Castañeda y Pernia (Barbarroja)

200 x 121.5 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. de 1701 et 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1827)
– Inv. 1199

Don Cristóbal de Castañeda y Pernia fut surnommé *Barbarroja* (Barberousse) par allusion au pirate algérois du XVI[e] siècle, en raison de ses prétentions aux qualités de soldat et de toréador ; son service à la Cour est attesté de 1633 jusqu'en 1649 (Moreno Villa, 1939, p. 124–125). Selon l'ambassadeur de Toscane, il était le premier des bouffons (Justi, 1923, II, p. 312).

Le manteau de son costume à la turque a manifestement été peint, en partie, par une main autre que celle de Velázquez, vraisemblablement à une date comprise entre 1772 et 1794, comme en témoignent les inventaires cités ci-dessous. Toutefois l'œuvre est demeurée inachevée. L'importance de la figure par rapport à l'ensemble de la composition fait penser que ce portrait inachevé doit se situer au moment de l'exécution des figures d'*Esope* (n° **92**), *Ménippe* (n° **93**) et *Mars* (n° **94**) que l'on peut dater de 1639–1641.

Une entrée non numérotée de l'inventaire de 1701 du palais du Buen Retiro nous fournit l'identité du modèle : « Portrait d'un bouffon nommé Pernea, en costume turc, de la main de Velázquez, il est inachevé, dans un cadre noir, et estimé 25 doublons », ses mesures étant approximativement 195 cm de haut et 125 cm de large.

L'inventaire de ce même palais, en 1716, reprenait sous le n° 610, la même description, presque mot pour mot, mais sans évaluation. Pour la localisation au Buen Retiro, voir n° **39**.

L'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid comprenait, sous le n° 610, un portrait inachevé « apparemment d'un Maure » par Velázquez. Dans l'inventaire de 1794 de ce même palais il était décrit – avec incompétence – comme le portrait d'un Maure par Velázquez, évalué 6 000 *reales*, sans que l'état d'inachèvement soit signalé. Il se pourrait que le manteau, que Velázquez n'avait pas terminé, ait alors été achevé.

Voir tome I, p. 133, 147, 153 et *134*, *135*.

Le tableau a été restauré en 1980 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (inv. of 1701 and 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (since 1827)
– Inv. 1199

Don Cristóbal de Castañeda y Pernia was nicknamed *Barbarroja* (Red Beard) after an Algerian pirate of the sixteenth century on account of his pretentions as a soldier and a bullfighter; his service at the Court is documented from 1633 till 1649 (Moreno Villa, 1939, pp. 124–5). According to the Tuscan Ambassador, he was first among the jesters (Justi, 1923, II, p. 312).

The cloak of the Turkish-like costume has obviously been partly painted by a hand other than Velázquez', presumably sometime between 1772 and 1794 as the inventories cited below indicate. The painting though has remained unfinished. The importance of the figure in relation to the overall composition leads one to think that this unfinished portrait could be dated at the same time as the figures in *Aesop* (no. **92**), *Menippus* (no. **93**) and *Mars* (no. **94**), dated between 1639 and 1641.

An unnumbered entry in the 1701 inventory of the Buen Retiro Palace provides the identification of the sitter. "Portrait of the buffoon called Pernea in a Turkish costume, by the hand of Velázquez, and it is unfinished, in a black frame, valued at 25 doubloons". The metrical equivalent of the recorded size is approximately 195 cm high and 125 wide.

The 1716 inventory of the Buen Retiro repeated, under no. 610, the same description almost word for word, without any evaluation. For its location in the Buen Retiro, see no. **39**.

The 1772 inventory of the new Royal Palace at Madrid included it, under no. 610, as an unfinished portrait "seemingly of a Moor" by Velázquez. In the 1794 inventory of the same palace, it was unqualifiedly described as Velázquez' portrait of a Moor, with no reference to incompleteness, and valued at 6,000 *reales*. It might be that the cloak, left unfinished by Velázquez, had been filled in by then.

See volume I, pp. 132–133, 147, 150 and *134*, *135*.

The painting was restored in 1980 in the Prado Museum restoration workshops by María Teresa Dávila. (ed. note)

Provenienz: Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (Inv. von 1701 und 1716) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814) • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (seit 1827)
– Inv. 1199

Don Cristóbal de Castañeda y Pernia trug in Anspielung auf einen algerischen Piraten des 16. Jahrhunderts, der Soldat und Stierkämpfer war, den Spitznamen *Barbarroja* (Barbarossa/Rotbart). Sein Dienst am Hof ist von 1633 bis 1649 belegt (Moreno Villa, 1939, S. 124–125). Nach Aussage des toskanischen Botschafters war er der oberste Narr (Justi, 1923, II, S. 312).

Der Mantel seines türkisch anmutenden Gewandes wurde zum Teil offensichtlich nicht von Velázquez selbst gemalt, sondern vermutlich erst zwischen 1772 und 1794, wie die weiter unten zitierten Inventare beweisen. Das Gemälde blieb jedenfalls unvollendet. Die Bedeutung der Figur im Verhältnis zur gesamten Bildkomposition legt den Gedanken nahe, daß dieses unvollendete Porträt zur gleichen Zeit wie *Äsop* (Nr. **92**), *Menippos* (Nr. **93**) und *Mars* (Nr. **94**) entstand, nämlich in den Jahren 1639–1641.

Ein unnumerierter Eintrag im Inventar von 1701 des Buen Retiro verrät die Identität des Modells: »Porträt eines Narren, genannt Pernea, in türkischem Gewand, aus der Hand von Velázquez; es ist unvollendet, schwarz gerahmt und hat einen geschätzten Wert von 25 Dublonen«; die Maße betrugen ungefähr 195 cm in der Höhe und 125 cm in der Breite.

Das Inventar von 1716 desselben Palastes wiederholte unter Nr. 610 dieselbe Beschreibung, ohne allerdings einen Wert anzugeben. Zum Verbleib im Buen Retiro siehe Nr. **39**.

Im Inventar des königlichen Palastes in Madrid aus dem Jahr 1772 war unter Nr. 610 ein unvollendetes Porträt »wahrscheinlich eines Mauren« von Velázquez erfaßt. Im Inventar von 1794 desselben Palastes wurde es unqualifiziert als Porträt eines Mauren von Velázquez beschrieben und auf 6 000 *reales* geschätzt, ohne zu erwähnen, daß es unvollendet war. Vielleicht wurde zum damaligen Zeitpunkt der Mantel fertiggestellt.

Siehe Band I, S. 132, 150 und *134*, *135*.

Das Gemälde wurde 1980 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

References: C no 70 • M no 450 • L-R 1963 no 428 • B no 65 • G no 111 • Madrid 1990, no 56 • G P pp. 410–417

Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite, *c. 1635–1638*

St. Anthony Abbot and St. Paul the Hermit

Die Heiligen Antonius der Abt und Paulus der Eremit

261 x 192 cm

Provenance: Madrid, Ermita de San Pablo, Buen Retiro ? (1634–1650 ?) · Madrid, Ermita San Antonio de los Portugueses (av. 1701–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1169

Peut-être commandé pour l'ermitage Saint-Paul situé dans l'enceinte du palais royal du Buen Retiro. L'intérieur de cet ermitage fut rénové en 1634. A la fin des années 1650, il fut transformé en théâtre et décoré d'une fresque représentant la légende de Narcisse (Ponz, 1793, VI, p. 108 ; 1947, p. 549).

En 1701, il était déjà à l'ermitage Saint-Antoine, également situé dans l'enceinte du Buen Retiro, selon une entrée non numérotée de l'inventaire dressé cette même année : « Une peinture de forme cintrée, sur l'autel de pierre de l'oratoire, représentant saint Antoine abbé rendant visite à saint Paul ermite, et d'autres événements de sa vie, original de Diego Velázquez, dans un cadre doré sculpté, évalué à trois cents doublons. » Les mesures données étaient les suivantes : environ 250 cm de haut et 54 cm de large. C'est l'unique tableau de l'ermitage Saint-Antoine figurant dans cet inventaire de 1701.

La même entrée se retrouve, presque mot pour mot, sous le n° 866, dans l'inventaire de ce même palais dressé en 1716. Dans cet inventaire, toutes les entrées sont numérotées, mais aucune référence n'est faite à la localisation des œuvres ou à leur valeur vénale. La largeur, incorrectement évaluée en 1701, a été modifiée : les dimensions approximatives, 250 cm de haut et 195 cm de large, sont fort proches des dimensions actuelles.

En 1724, Palomino mentionne sa présence à l'ermitage Saint-Paul, peut-être par suite d'un oubli, ou d'un *lapsus calami* (1947, p. 925 et 1988, III, p. 256). Il n'est pas exclu que le tableau ait été remis à son emplacement d'origine ou encore que Palomino l'ait vu dans cet ermitage avant son déplacement.

En 1772, il est inventorié au nouveau Palais royal de Madrid, dans les appartements de l'infant Xavier ; une annotation précise qu'il provient du Buen Retiro avec l'ancien numéro d'inventaire, 866. Sa taille est indiquée : environ 271 x 188 cm. Ni cette entrée, ni celles des inventaires qui suivront, ne mentionnent le cadre ou la forme cintrée du tableau.

En 1794, il est à nouveau inventorié au Palais royal de Madrid (chambre à coucher de l'infante), mais sans être numéroté. Ses

Provenance: Madrid, Ermita de San Pablo, Buen Retiro? (1634–1650?) · Madrid, Ermita San Antonio de los Portugueses (from at least 1701 till 1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1169

Possibly commissioned for the Ermita de San Pablo in the grounds of the Buen Retiro Royal Palace. The interior of this hermitage was being refurbished in 1634. In the late 1650s it was made into a playhouse and decorated with a fresco representing the fable of Narcissus (Ponz, 1793, VI, p. 108; 1947, p. 549).

By 1701 it was in the Ermita de San Antonio, also in the grounds of the Buen Retiro, according to an unnumbered entry in the inventory drawn up that year, which described the painting as semicircular at the top: "A painting in the form of a segment arch, on the altar stone of the Oratory, representing St. Anthony Abbot visiting St. Paul the Hermit, and other events of his life, an original by Diego Velázquez, in a gilt carved frame, appraised at three hundred doubloons." The measurements given were about 250 cm high and 54 cm wide. This is the only painting in the Ermita de San Antonio included in the cited 1701 inventory.

The same entry was repeated almost word for word, under no. 866, in the inventory of the same Royal Palace drawn up in 1716. In this inventory all entries are numbered, but they made no reference to the particular location of the paintings listed, nor to their monetary value. The incorrect width given in 1701 was corrected thus giving the size of the painting as approximately 250 x 195 cm, which is rather close to its present dimensions.

In 1724, Palomino mentioned it as in the Ermita de San Pablo, perhaps due to a slip of memory or of the pen (1947, p. 925 and 1988, III, p. 256). It is not impossible that the painting was returned to its original position, or that Palomino saw it at the hermitage before it was moved.

In 1772, it was inventorized at the New Royal Palace in Madrid in the apartments of the Infante Xavier, with the notation that it came from the Buen Retiro Palace, of which it still bore the white-painted inventory number, 866. Its size was given as about 271 x 188 cm. Neither this, nor any of the subsequent inventory entries mention either the frame or the archlike shape of the painting.

Provenienz: Madrid, Ermita de San Pablo, Buen Retiro? (1634–1650?) · Madrid, Ermita San Antonio de los Portugueses (vor 1701 bis 1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1169

Das Gemälde wurde vielleicht für die Ermita de San Pablo innerhalb des königlichen Buen Retiro in Auftrag gegeben. Das Innere dieser Eremitage wurde 1634 erneuert. Ende der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts wurde sie in ein Theater umgestaltet und mit einem Fresko ausgestattet, das die Legende des Narcissus darstellt (Ponz, 1793, VI, S. 108; 1947, S. 549).

1701 befand sich das Gemälde bereits in der Ermita de San Antonio, die gleichfalls innerhalb des Buen-Retiro-Areals lag. Dies geht aus einem unnumerierten Eintrag im Inventar desselben Jahres hervor: »Ein Gemälde in Form eines Bogens, über dem Altar des Oratoriums, mit der Darstellung des heiligen Antonius der Abt, wie er dem als Einsiedler lebenden heiligen Paulus einen Besuch abstattet, und andere Ereignisse aus seinem Leben. Original von Diego Velázquez in einem vergoldeten Rahmen, geschätzt auf einen Wert von dreihundert Dublonen.« Die angegebenen Maße waren 250 cm in der Höhe und 54 cm in der Breite. Es ist das einzige Bild der Ermita de San Antonio, das im Inventar von 1701 erfaßt wurde.

Derselbe Eintrag findet sich fast wortwörtlich unter Nr. 866 im 1716 erstellten Inventar desselben Palastes. In diesem Inventar sind alle Einträge numeriert, aber es gibt keine Angabe zum Verbleib der Werke oder zu ihrem Wert. Das 1701 falsch angegebene Maß für die Bildbreite wurde korrigiert: die ungefähren 250 cm Höhe und 195 cm Breite kommen der heutigen Bildgröße sehr nahe.

1724 erwähnte Palomino, das Gemälde befände sich in der Ermita de San Pablo; dies ist wohl auf Vergeßlichkeit oder einen *Lapsus calami* zurückzuführen (1947, S. 925, und 1988, III, S. 256). Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Gemälde an seinen ursprünglichen Platz zurückgebracht wurde oder daß Palomino es in dieser Kapelle vor seiner Überführung in die Ermita de San Antonio sah.

1772 wird es im neuen königlichen Palast in Madrid in den Räumen des Infanten Xabier inventarisiert. Eine Anmerkung gibt Aufschluß darüber, daß es aus dem Buen Retiro stammt, dessen ehemalige Inventarnummer 866 das Bild noch trägt. Auch die Größe ist angegeben: ungefähr 271 x 188 cm. Weder dieser noch einer

References: C no 13 · M no 38 · L-R 1963 no 42 · B no 87 · G no 97 · Madrid 1990, no 47 · G P pp. 298–307

dimensions sont d'environ 292 x 188 cm. En 1814, il figure – sans être numéroté – dans l'inventaire de ce même palais, avec des dimensions tout à fait erronées.

Les dimensions originelles de ce tableau ne semblent pas avoir été substantiellement modifiées. Quant à la forme cintrée signalée en 1701, elle correspondait probablement au cadre doré sculpté décrit à cette date plutôt qu'à la composition elle-même, comme les marques visibles sur la toile semblent l'indiquer.

Voir tome I, p. 153, 154 et *151, 154, 155*.

In 1794, it was again inventorized at the Madrid Royal Palace (in the Infante's bedchamber), though with no number. Its size was given as approximately 292 x 188 cm.

In 1814, it was inventorized, also without a number, in the same Palace with totally erroneous dimensions.

The painting's original size does not seem to have been substantially altered. As for its recorded archlike shape, it probably corresponded to the gilt carved frame described in 1701 rather than to the composition itself, as seems to be indicated by marks that are noticeable on the canvas.

See volume I, pp. 153–154 and *151, 154, 155*.

1794 wird es ohne Numerierung wieder im königlichen Palast in Madrid inventarisiert (Schlafzimmer der Infantin). Seine Maße sind etwa 292 x 188 cm. 1814 erscheint es ohne Numerierung und mit völlig falschen Maßangaben im Inventar desselben Palastes. Seine im Jahr 1701 besonders hervorgehobene Bogenform erklärt sich wohl eher durch den damals beschriebenen vergoldeten Rahmen als durch die Bildkomposition selbst.

Siehe Band I, S. 153–154 und *151, 154, 155*.

86

Saint Antoine abbé, *c. 1635–1638*

St. Anthony Abbot

Heiliger Antonius der Abt

55.8 x 40 cm

Provenance: Paris, P. Gil Moreno (1866–1930) • Genève, collection particulière
New York, collection particulière

Provenance: Paris, P. Gil Moreno (1866–1930) • Geneva, private collection
New York, private collection

Provenienz: Paris, P. Gil Moreno (1866–1930) • Genf, Privatbesitz
New York, Privatbesitz

L'inventaire des biens de Velázquez, rédigé au moment de sa mort, comprenait « une tête d'ermite » qui, selon Sánchez Cantón, aurait pu être une étude pour *Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite* (1942, p. viii).

La peinture, découverte récemment, cataloguée ici est manifestement une étude en couleurs pour la tête de saint Antoine abbé du n° 85. Cette tête, grandeur nature dans l'étude, est réduite de plus de la moitié dans la composition définitive, où on la voit à une plus grande distance perspective : la construction des orbites et du nez y a été quelque peu simplifiée, sans pour autant perdre de sa vigueur, et les rapports hardis entre les touches épaisses et légères ont été rendus à coups de pinceau en pâte pleine sur un pigment ténu. Ce que l'on voit du manteau à capuchon de saint Antoine est brun dans l'étude alors que, dans la composition définitive, il est noir. Des touches accidentelles, si caractéristiques de Velázquez, apparaissent dans le fond, à la droite du spectateur.

Selon Pacheco, le manteau de saint Antoine abbé devrait être brun ([1649], 1956, II, p. 334). Certains artistes, comme Zurbarán, l'ont constamment représenté dans une gamme de bruns. Cependant, le noir se voit à l'occasion dans des œuvres de l'époque. Interián de Ayala a conclu que le brun était la couleur qui convenait (1782, II, p. 68). Le changement effectué par Velázquez entre le brun de l'étude et le noir de l'œuvre définitive doit avoir été voulu pour des raisons de composition.

Voir tome I, p. 153 et *152*.

The inventory of Velázquez' possessions drawn up at the time of his death listed "a head of a hermit", which Sánchez Cantón suggested might have been a study for *St. Anthony Abbot and St. Paul the Hermit* (1942, p. viii).

This recently found painting is clearly a colour study for the head of St. Anthony Abbot in no. 85 above. The head, which life-size in the study, is much smaller, less than half the size, in the final composition, where it is seen at a greater perspective distance. Within the compass of the final composition, the build-up of the eyesockets and nose has been somewhat simplified without loss of vigour, the bold interplay of thick and light strokes having been rendered by distinct strokes of heavy impasto on a filmy pigment. What is visible in the study of St. Anthony's hooded mantle is different from the final composition; in the latter, it is black rather than brown. Velázquez' characteristic chance strokes are noticeable in the background to the viewer's right.

According to Pacheco, the mantle of St. Anthony Abbot ought to be brown ([1649], 1956, II, p. 334). Some artists, such as Zurbarán, consistently depicted it in brown hues. Black, however, occasionally occurs in works of the time. However, Interián de Ayala concluded that brown was the proper colour (1782, II, p. 68). Velázquez' change from the brown of the sketch to the black of the final work must have been prompted by compositional reasons.

See volume I, pp. 153 and *152*.

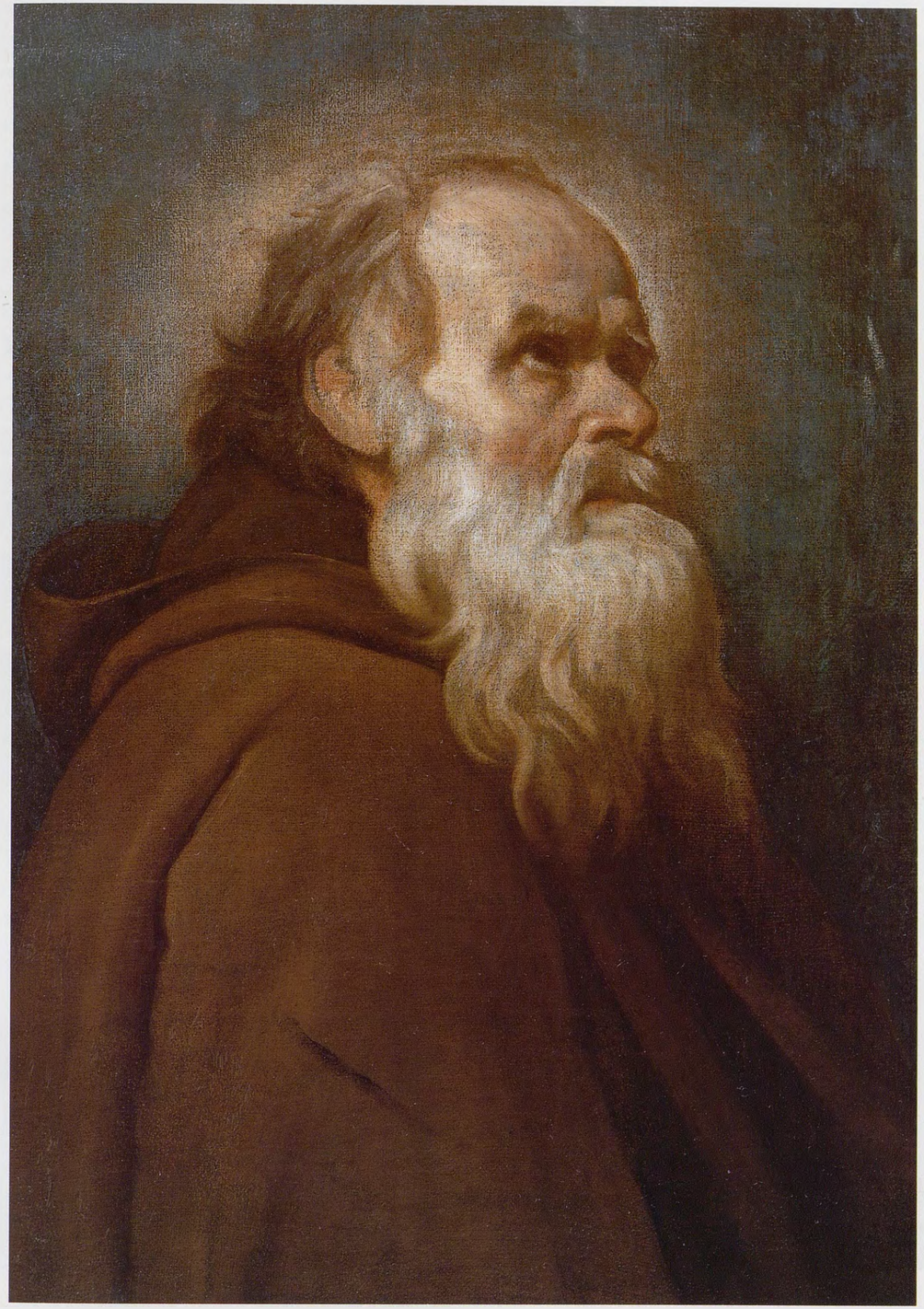
Im Besitzinventar von Velázquez, das nach seinem Tod abgefaßt wurde, ist »ein Kopf eines Eremiten« genannt, der nach Sánchez Cantón eine Studie zu dem Gemälde *Die Heiligen Antonius der Abt und Paulus der Eremit* sein könnte (1942, S. viii).

Das hier katalogisierte, erst kürzlich entdeckte Gemälde ist offenbar eine Farbstudie für den Kopf des heiligen Antonius der Abt in Nr. 85. Dieser in der Studie lebensgroße Kopf ist in der endgültigen Bildkomposition auf mehr als die Hälfte verkleinert, wo er aus einer größeren perspektivischen Entfernung gesehen wird: Die Ausformung der Augenhöhlen und der Nase wurde ohne ihre Kraft einzubüßen etwas vereinfacht, und die kühnen Bezüge zwischen dichteren und leichteren Farbschichten wurden durch pastosen Farbauftrag auf schwächerem Pigment wiedergegeben. Der Kapuzenmantel des Antonius ist in der endgültigen Bildversion schwarz statt braun wiedergegeben. Im Hintergrund, auf der rechten Seite des Betrachters, sind die für Velázquez so charakteristischen, wie zufällig wirkenden Pinselstriche erkennbar.

Nach Pacheco müßte der Mantel des heiligen Antonius braun sein ([1649], 1956, II, S. 334). Einige Künstler, unter anderem Zurbarán, stellten ihn durchgängig in Brauntönen dar. Dennoch trifft man in Werken jener Zeit auch Schwarz an. Interián de Ayala kam zu dem Schluß, Braun sei die angemessene Farbe (1782, II, S. 68). Der von Velázquez vorgenommene Wechsel zwischen dem Braun der Studie und dem Schwarz des endgültigen Werkes beruht wohl auf kompositorischen Gründen.

Siehe Band I, S. 153 und *152*.

References: L-R 1963 no 43



Portrait du comte-duc d'Olivares, *c. 1638*

Count-Duke of Olivares

Conde Duque de Olivares

67 x 54.5 cm

Provenance: acquis par le tsar Alexandre I^er^ en 1815
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (depuis 1815) – Inv. 300

Le costume noir et le fond d'un brun sombre paraissent avoir été repeints il y a fort longtemps. L'œuvre tout entière s'est considérablement obscurcie.

Justi l'a attribuée à Velázquez (1923, II, p. 65), ainsi que Beruete, qui la date d'entre 1638 et 1644 ([1898], 1906, p. 159). Allende-Salazar estime que Velázquez l'a exécutée vers 1638, date d'une gravure signée par Hermann Panneels, où le portrait d'Olivares est reproduit en sens inverse (1925, p. 96, 279). Mayer, qui ne connaissait le tableau que d'après une photographie, était enclin à douter qu'il soit de la main du maître.

Le vivant modelé du visage rend l'attribution de ce portrait à Velázquez acceptable, malgré les importants repeints mentionnés et la condition peu satisfaisante.

La gravure de Panneels fut publiée en 1638 à Madrid dans l'ouvrage de Juan Antonio de Tapia y Robles, *Ilustración del renombre de grande ;* elle est signée et datée ainsi : *Ex Archetypo Velázquez – Herman Paneels f. Matriti. 1638.* Il existe deux autres reproductions en noir et blanc de ce portrait. L'une est une gravure de qualité qui a été attribuée, mais sans emporter totalement la conviction, à Velázquez lui-même (Berlin-Ouest, Staatliche Museen, Kupferstichkabinet et Madrid, Biblioteca Nacional, Páez, 1983, III, p. 2222, L-R 1963, n° 651).

Voir le n° **88**.

References: C no 175 • M no 328 • L-R 1963 no 511 • B no 64 • G no 116

Provenance: acquired by Czar Alexander I in 1815
Saint Petersburg, Hermitage (since 1815) – Inv. 300

The black costume and the dark brown background seem to have been repainted long ago. The whole painting has darkened considerably.

Justi attributed it to Velázquez (1923, II, p. 65), and so did Beruete, who dated it between 1638 and 1644 ([1898], 1906, p. 159). Allende-Salazar suggested that Velázquez painted it in about 1638, the date of an engraving signed by Hermann Panneels in which this likeness of Olivares is reproduced in reverse (1925, pp. 96, 279). Mayer, who knew the painting only from a photograph, was inclined to doubt that it was by the Master.

The live modelling of the sitter's face makes the attribution of this portrait to Velázquez acceptable, in spite of the mentioned extensive touching up and unsatisfactory condition.

The cited engraving by Panneels was published in Juan Antonio de Tapia y Robles' *Ilustración del renombre de grande,* Madrid, 1638; it is signed and dated as follows: *Ex Archetypo Velázquez – Herman Paneels f. Matriti. 1638.* There are two more black-and-white reproductions of this portrait. One of them is a fine etching which has been attributed, though not quite convincingly, to Velázquez himself (Madrid, Biblioteca Nacional, and West Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinet – Páez, 1983, III, p. 2222, L-R 1963, no. 651).

See no. **88**.

Provenienz: 1815 von Zar Alexander I. erworben
Sankt Petersburg, Eremitage (seit 1815) – Inv. 300

Das schwarze Gewand und der dunkelbraune Hintergrund scheinen vor langer Zeit übermalt worden zu sein. Das gesamte Werk ist beträchtlich nachgedunkelt.

Justi (1923, II, S. 65) sowie Beruete, der das Bild zwischen 1638 und 1644 datierte ([1898], 1906, S. 159), schrieben es Velázquez zu. Allende-Salazar nahm an, daß Velázquez es um 1638 malte; dies ist das Datum eines von Hermann Panneels signierten Stichs, auf dem das Porträt von Olivares seitenverkehrt nachgebildet ist (1925, S. 96, 279). Mayer, der das Porträt nur von einer Photographie kannte, war geneigt, die Zuschreibung an den Meister anzuzweifeln.

Trotz der großflächigen Übermalungen und des wenig befriedigenden Gesamtzustandes macht die lebendige Modellierung des Gesichts die Zuschreibung dieses Porträts an Velázquez annehmbar.

Der Stich von Panneels wurde 1638 in Madrid in Juan Antonio de Tapia y Robles' *Ilustración del renombre de grande* veröffentlicht. Er ist wie folgt signiert und datiert: *Ex Archetypo Velázquez – Herman Paneels f. Matriti. 1638.* Es gibt zwei weitere Schwarzweißwiedergaben dieses Porträts. Eine davon ist ein guter Stich, der – letztendlich nicht zur allgemeinen Überzeugung – Velázquez selbst zugeschrieben wird (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, und Madrid, Biblioteca Nacional, Páez, 1983, III, S. 2222, L-R 1963, Nr. 651).

Siehe Nr. **88**.

Portrait du comte-duc d'Olivares, *c. 1638*

Count-Duke of Olivares

Conde Duque de Olivares

Huile sur cuivre • Oil on copper • Öl auf Kupfer, 10 x 8 cm (ovale)

Provenance: Rome, collection de l'ex-roi Charles IV d'Espagne • El Escorial, Palacio Real
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real

Quelque peu endommagé, notamment le long du côté droit du visage du modèle.

En 1638, Velázquez peignit un portrait en miniature de Philippe IV au dos d'un bijou envoyé au duc de Modène (T. I, p. 174) et, vers 1659, il fit un portrait en miniature de la reine Marie-Anne sur une assiette d'argent ronde (L-R 1963, n^{os} 612 et 613).

Juan Bautista del Mazo fit figurer dans l'inventaire de l'Alcázar de Madrid qu'il dressa en 1666 « quatorze têtes sur huit petits tableaux de la main de Velázquez à trente ducats chaque tableau ». Cette entrée fut reprise dans les inventaires de 1686 et 1700. Ces petits tableaux auraient pu être ou se rapprocher de ce que nous appelons des miniatures. Voir L-R 1963, n^{os} 622 et 629.

L'inventaire des possessions de Velázquez dressé au moment de sa mort comprend, répertoriés ensemble, « huit petites assiettes de cuivre », apparemment vierges, « et cinq petits portraits » vraisemblablement de sa main. Voir L-R 1963, n^{os} 617 et 621.

Toutefois, aucune des œuvres ci-dessus mentionnées n'est parvenue jusqu'à nous. Des diverses miniatures attribuées à Velázquez, celle-ci seule semble pouvoir être de sa main. Cependant, à la lumière de nos connaissances actuelles, son attribution au maître doit rester en question.

Dans cette miniature, Olivares ressemble beaucoup au portrait en buste, datable d'environ 1638, se trouvant aujourd'hui à l'Ermitage (n° 87).

Provenance: Rome, collection of the former Charles IV of Spain • El Escorial, Palacio Real
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real

Somewhat damaged, notably along the right side of the sitter's face.

In 1638 Velázquez painted a miniature portrait of Philip IV on the back of a jewel sent to the Duke of Modena (vol. I, p. 174), and about 1659 he painted a miniature portrait of Queen Mariana on a round plate of silver (L-R 1963, nos. 612–3).

Juan Bautista del Mazo included "fourteen heads on eight small pictures by the hand of Velázquez at 30 ducats each picture" in the inventory of the Madrid Alcázar which he drew up in 1666. This entry was repeated in the inventories of 1686 and 1700. These small pictures might also have been, or come close to be, what we call miniatures. See L-R 1963, nos. 622–9.

The inventory of Velázquez possessions drawn up at his death listed together "eight little copper plates", apparently blank, "and five tiny portraits", presumably by him. See L-R 1963, nos. 617 and 621.

However, none of the mentioned works has come down to us. Of the various miniatures attributed to Velázquez, only this one appears consistent with his hand. Yet, in the light of present knowledge, its attribution to the Master is not conclusive.

In this miniature, Olivares looks similar as in the bust portrait, now at the Hermitage which is datable to about 1638 (no. 87).

References: M no 323 • L-R 1963 no 614 • B no 64C • Madrid 1990, p. 258

Provenienz: Rom, Sammlung des ehemaligen spanischen Königs Karl IV. • El Escorial, Palacio Real
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real

Das Bild ist leicht beschädigt, vor allem die rechte Gesichtshälfte des Modells.

1638 malte Velázquez ein Miniaturporträt Philipps IV. auf die Rückseite eines Schmuckstücks, das dem Herzog von Modena geschickt wurde (Bd. I, S. 173), und um 1659 fertigte er ein Miniaturporträt der Königin Maria Anna auf einer runden Silberplatte an (L-R 1963, Nr. 612 und 613).

Juan Bautista del Mazo erwähnte im von ihm 1666 erstellten Inventar des Madrider Alcázar »vierzehn Köpfe auf acht kleinen Bildern aus der Hand von Velázquez, für dreißig Dukaten je Tafel«. Dieser Eintrag wurde in den Inventaren von 1686 und 1700 wiederholt. Diese kleinen Bilder entsprechen möglicherweise zumindest annähernd dem, was wir Miniaturen nennen. Siehe L-R 1963, Nr. 622 und 629.

Das Nachlaßinventar von Velázquez erwähnte zusammen »acht kleine Kupferplatten«, offensichtlich unbearbeitet, »und fünf kleine Porträts«, allem Anschein nach aus seiner Hand. Siehe L-R 1963, Nr. 617 und 621.

Keines der erwähnten Werke ist allerdings erhalten geblieben. Von den verschiedenen Miniaturen, die Velázquez zugeschrieben werden, scheint dies die einzige von seiner Hand zu sein. Und dennoch muß die Zuschreibung an den Meister nach dem heutigen Kenntnisstand zweifelhaft bleiben.

Auf dieser Miniatur ähnelt die Darstellung von Olivares stark dem Brustbild von um 1638, das sich heute in der Eremitage befindet (Nr. 87).

Portrait de Francesco II d'Este, duc de Modène, *automne 1638*

Francesco II d'Este, Duke of Modena

Francesco II. d'Este, Herzog von Modena

68 x 51 cm

Provenance: Modène, comte Paolo Cassali Lorenzotti (comme étant de Van Dyck) • Modène, Ducale Galleria Estense (à partir de 1843)
Modène, Galleria e Museo Estense

Réduit en bas.
Le modèle naquit en 1610 et mourut en 1658.
Voir tome I, p. 174.

Provenance: Modena, Conte Paolo Cassali Lorenzotti (as by Van Dyck) • Modena, Ducale Galleria Estense (since 1843)
Modena, Galleria e Museo Estense

Cut down at the bottom.
The sitter was born in 1610, and died in 1658.
See volume I, p. 174.

References: M no 307 • L-R 1963 no 337 • B no 77 • G no 117

Provenienz: Modena, Conte Paolo Cassali Lorenzotti (wie bei van Dyck) • Modena, Ducale Galleria Estense (seit 1843)
Modena, Galleria e Museo Estense

Das Gemälde entstand im Herbst 1638 und ist am unteren Bildrand beschnitten.
Das Modell wurde 1610 geboren und starb 1658.
Siehe Band I, S. 173.

Velázquez & atelier

Portrait du prince Baltasar Carlos,
c. 1639

Prince Baltasar Carlos

Prinz Baltasar Carlos

128.5 x 99 cm

Provenance: Vienne, collections impériales
Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 312

Il s'agit peut-être du portrait du prince envoyé par Philippe IV à son frère, le cardinal-infant don Fernando, gouverneur des Flandres, à Bruxelles. Dans sa lettre de remerciement, datée du 26 mai 1639, don Fernando écrivit que ce portrait était « splendide » et que le prince y paraissait « un joli petit garçon ».

Mayer, qui a suggéré que Velázquez l'avait peut-être peint avec l'aide d'un élève, a fait remarquer que l'exécution de l'écharpe drapée et des autres ornements rappelle la réplique d'atelier du portrait de *Philippe IV en tenue de campagne*, de la Dulwich Gallery, dont l'original se trouve dans la Frick Collection (n° 100).

Le visage du prince, d'une tonalité pâle, semble avoir été exécuté par Velázquez qui esquissa probablement la composition tout entière, bien qu'à l'évidence l'exécution ait été faite, pour la plus grande partie, par une autre main que la sienne.

Voir tome I, p. 189.

Provenance: Vienna, imperial collections
Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 312

Perhaps the portrait of the Prince which was sent by Philip IV to his brother, the Cardinal Infante Don Fernando, Governor of Flanders, in Brussels. In his letter of thanks, dated 26 May 1639, Don Fernando wrote that it was a splendid portrait and that the Prince looked like a "lovely lad" in it.

Mayer, who suggested that Velázquez possibly painted it with the aid of a pupil, pointed out that the execution of the sash and other ornaments recalls the workshop replica of the portrait of *Philip IV at Fraga*, at the Dulwich Gallery, of which the original is at the Frick Collection (no. 100).

The Prince's face, of a pale hue, appears to have been executed by Velázquez, who probably sketched the whole composition, though the execution was obviously mainly carried out by another hand.

See volume I, p. 188.

References: C no 141 • M no 288 • L-R 1963 no 319 • B no 83 • G no 114 • Madrid 1990, p. 242

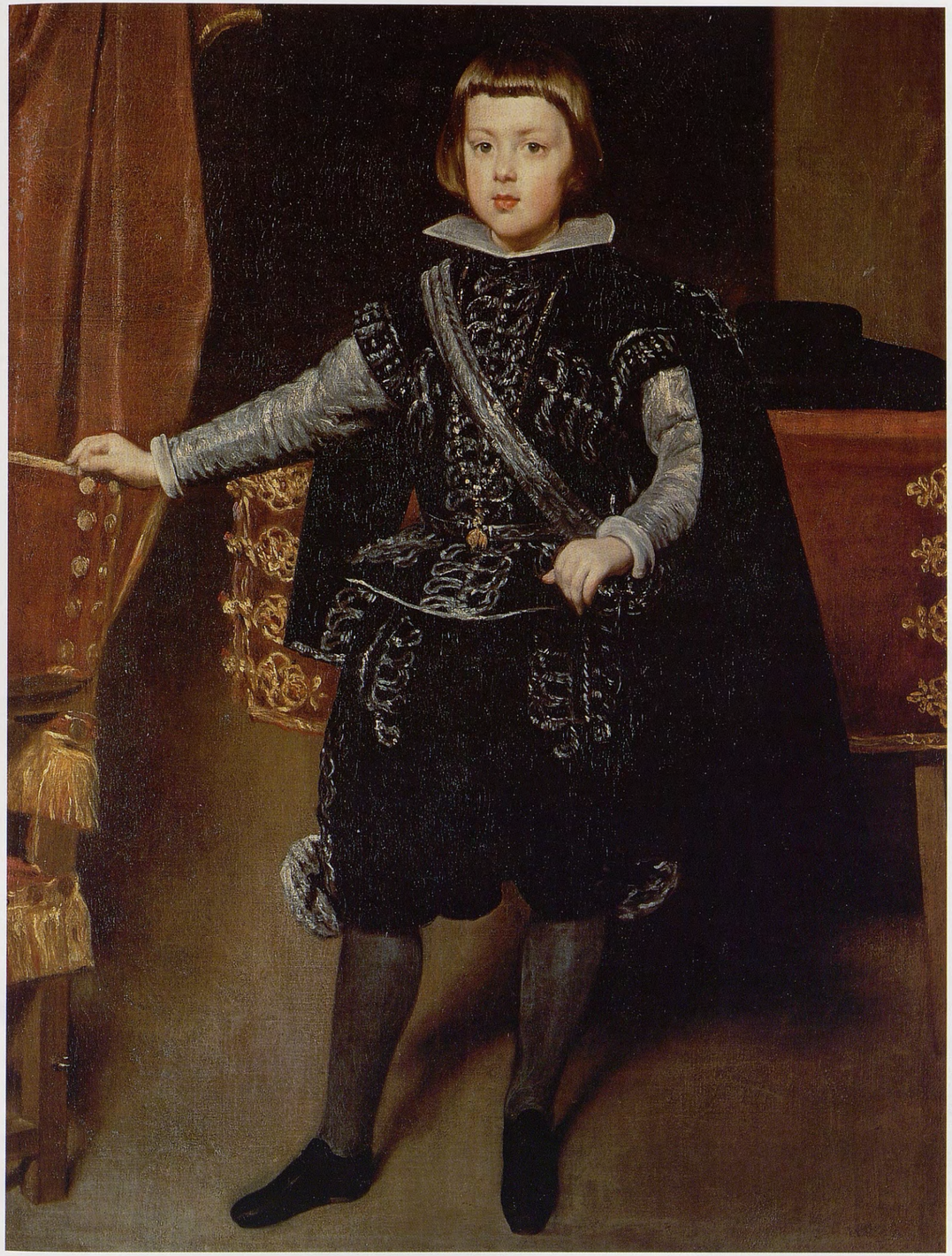
Provenienz: Wien, kaiserliche Sammlungen
Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 312

Vielleicht handelt es sich bei diesem Gemälde um das Porträt des Prinzen, das Philipp IV. seinem Bruder, dem Kardinalinfanten Ferdinand, übersandte, der in Brüssel Gouverneur von Flandern war. In seinem Dankesbrief vom 26. Mai 1639 schrieb Ferdinand, das Porträt sei »prachtvoll« und der Prinz ein »hübscher kleiner Junge«.

Mayer, der die Ansicht vertrat, Velázquez habe das Bild vielleicht mit Hilfe eines Schülers gemalt, bemerkte, daß die Ausführung der Schärpe und des anderen Zierats an die Werkstattreplik des Porträts *Philipp IV. in Fraga* aus der Dulwich Gallery erinnere. Das Original befindet sich in der Frick Collection (Nr. 100).

Das blasse Gesicht des Prinzen scheint von Velázquez gemalt worden zu sein, der vermutlich die gesamte Bildkomposition skizzierte. Die Ausführung stammte offensichtlich jedoch größtenteils von anderer Hand.

Siehe Band I, S. 187.



Portrait d'homme en buste (José Nieto ?), *c. 1635–1645*

Portrait of a Man (José Nieto?)

Porträt eines Mannes (José Nieto?)

76 x 64.8 cm

Provenance: Londres, Apsley House, duc de Wellington (depuis 1813)
Londres, Apsley House, Wellington Museum – Inv. 159

La largeur de la toile originelle n'est que de 59,7 cm, mais elle a été élargie par l'adjonction de deux bandes de chaque côté.

En ce qui concerne la provenance de ce tableau, nous n'avons aucun élément de certitude avant 1813, date de la bataille de Vitoria, au cours de laquelle Wellington le reprit à Joseph Bonaparte, qui l'avait soustrait aux collections royales espagnoles.

Enriqueta Harris a suggéré que le modèle pourrait être don José Nieto, qui dans *Les Menines* (n° **124**) apparaît, en qualité de chambellan de la reine, debout dans l'embrasure d'une porte, dans le fond (1978, p. 304–308). Les traits du modèle de ce *portrait* sont certainement analogues à ceux de Nieto dans le vaste portrait de groupe de Velázquez où, soit dit en passant, Nieto semble avoir le crâne dégarni. Toutefois, le portrait de Nieto par Velázquez est brossé à trop larges traits pour que la suggestion d'E. Harris, pour plausible qu'elle soit, puisse être considérée comme concluante.

Voir tome I, p. 147.

Provenance: London, Apsley House, Duke of Wellington (since 1813)
London, Apsley House, Wellington Museum – Inv. 159

The width of the original canvas was only 59.7 cm, but was enlarged by two strips added at each side.

Nothing is known with certainty about the provenance of this painting until 1813, when Wellington captured it in the battle of Vitoria from Joseph Bonaparte, who had taken it from the Spanish royal collections.

Enriqueta Harris has suggested that the sitter may be Don José Nieto, who is seen standing at the open door in the rear in *Velázquez and the Royal Family* (no. **124**) (1978, pp. 304–8). The features of the *Bearded Man* are certainly similar to those of Nieto in Velázquez' large group portrait, in which Nieto incidentally looks baldish. However, Velázquez' portrait of Nieto is too sketchy to regard Harris' plausible suggestion as conclusive.

See volume I, p. 147.

References: C no 209 • M no 378 • L-R 1963 no 550 • B no 57 • G no 125

Provenienz: London, Apsley House, Herzog von Wellington (seit 1813)
London, Apsley House, Wellington Museum – Inv. 159

Die ursprüngliche Breite der Leinwand betrug nur 59,7 cm. Sie wurde aber durch zwei Streifen an jeder Seite vergrößert.

Zur Herkunft des Gemäldes liegen keine gesicherten Angaben für die Zeit vor 1813 vor. 1813, in der Schlacht von Vitoria, errang Wellington das Bild von Joseph Bonaparte, der es den königlichen spanischen Sammlungen entnommen hatte.

Enriqueta Harris hat die Meinung vertreten, das Modell könne José Nieto sein, der in *Las Meninas* (Nr. **124**) als Kammerherr der Königin im Bildhintergrund in einer Türöffnung stehend dargestellt ist (1978, S. 304–308). Die Gesichtszüge des Modells in diesem *Porträt eines Mannes* gleichen sicherlich denen Nietos im großen Gruppenporträt von Velázquez, auf dem – nebenbei erwähnt – Nieto kahlköpfig erscheint. Gleichwohl ist Velázquez' Bildnis von Nieto zu skizzenhaft, um E. Harris' Vermutung, so plausibel sie auch sonst zu sein scheint, für schlüssig zu erklären.

Siehe Band I, S. 145.

Ésope, *c. 1639–1641*

Aesop

Äsop

179.5 x 94 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. de 1701, jusqu'en juillet 1714) • El Pardo, Palacio Real (1714–1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1206

Inscription dans le haut à droite : *ÆSOPVS*.

Très probablement peint pour la Torre de la Parada. Une entrée non numérotée, dans l'inventaire de 1701 de ce pavillon de chasse royal, proche de Madrid, indique « trois tableaux de la même taille, de la main de Velázquez, représentant l'un Mars, l'autre Esope, le troisième Ménippe, estimés 50 doublons chacun ». Dans la marge, une mention non datée : « Celui de Mars, actuellement dans les appartements du rez-de-chaussée, troisième salle, n° 118 ; les deux autres transférés au palais du Pardo. » La référence à la localisation de *Mars* était erronée (voir n° **94**).

En 1747, il fut inventorié au Pardo, sous le n° 122 comme pendant de Ménippe (voir n° **93**), mais sans nom d'auteur. Le préambule de cet inventaire précisait toutefois qu'*Esope* et *Ménippe* avaient tous les deux été transférés de la Torre de la Parada au Pardo en 1714 avec quarante autres tableaux (f^os^ 3–5). Voir n° **102**.

En 1772, *Mars* (n° **94**), *Esope* et *Ménippe* (n° **93**) se trouvaient au nouveau Palais royal de Madrid, chacun dans une salle différente. L'inventaire dressé à cette date mentionne, sous le n° 929, « un autre tableau d'un philosophe, dit être Esope, en pied, original de Velázquez ». Dans la marge : « Pardo » indiquant la provenance. Les dimensions données étaient approximativement 167 x 83,5 cm. Dans l'inventaire de ce même palais dressé en 1794, *Esope* et *Ménippe* étaient répertoriés ensemble, sous le n° 929, comme étant tous les deux dans la même pièce, et ayant les mêmes dimensions, environ 209 x 104 cm.

Voir tome I, p. 119, 125, 126, 128, 129 et *124*.

Le tableau a été restauré en 1983 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. of 1701, till July 1714) • El Pardo, Palacio Real (1714–1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1206

Inscription at top right: *ÆSOPVS*.

Most probably painted for the Torre de la Parada. An unnumbered entry in the 1701 inventory of this royal hunting lodge, near Madrid, reads: "Three paintings of the same size by the hand of Velázquez, one representing Mars, another Aesop, and the other Menippus, appraised at 50 doubloons each". On the margin, there is an undated note: "The one of Mars, no. 118, is currently in the third room of ground-floor quarters; the other two have been sent to the Pardo Palace." The reference to the location of *Mars* was in error (see no. **94**).

In 1747 it was inventorized at the Pardo Palace under no. 122 as a companion piece to *Menippus* (see no. **93**). As in the case of most of the paintings listed in this inventory, no painter's name was mentioned. However, the preamble to the inventory explained that both *Aesop* and *Menippus* had been taken, together with forty more paintings, from the Torre de la Parada to the Pardo Palace in 1714 (fols. 3–5). See no. **102**.

In 1772, *Mars* (no. **94**), *Aesop* and *Menippus* (no. **93**) were at the new Madrid Royal Palace, each in a different room. The inventory which was then compiled registered under no. 929: "Another picture of a philosopher, said to be Aesop, full-length, an original by Velázquez". On the margin [From the] "Pardo". The metrical equivalent of the size given is approximately 167 x 83.5 cm. In the inventory of the same palace drawn up in 1794, Velázquez' *Aesop* and *Menippus* were listed together under no. 929 as being both in the same room; and as being of the same size: approximately 209 x 104 cm.

See volume I, pp. 119, 125, 126, 128 and *124*.

The painting was restored in 1983 in the Prado Museum restoration workshops by María Teresa Dávila. (ed. note)

References: C no 30 • M no 65 • L-R 1963 no 73 • B no 80 • G no 109 • Madrid 1990, no 49 • G P pp. 458–465

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (Inv. von 1701, bis Juli 1714) • El Pardo, Palacio Real (1714–1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1206

Inschrift oben rechts: *ÆSOPVS*.

Dieses Werk wurde höchstwahrscheinlich für die Torre de la Parada gemalt. Ein nicht numerierter Eintrag im Inventar von 1701 dieses königlichen Jagdschlosses in der Nähe von Madrid verweist auf »drei Gemälde gleicher Größe aus der Hand von Velázquez, von denen eines Mars, ein anderes Äsop, das dritte Menippos darstellt; jedes hat einen Wert von etwa 50 Dublonen«. Eine undatierte Bemerkung am Rand besagt: »Die Darstellung des Mars in den Räumlichkeiten im Erdgeschoß, dritter Saal, Nr. 118. Die beiden anderen wurden in den Palast des Pardo überführt.« Der Hinweis auf den Verbleib des *Mars* war falsch (siehe Nr. **94**).

1747 wurde das Bild im Pardo unter Nr. 122 als Pendant zu *Menippos* inventarisiert (siehe Nr. **93**), aber ohne Angabe des Malernamens. Die Einleitung dieses Inventars gab andererseits an, daß sowohl *Äsop* als auch *Menippos* zusammen mit 40 anderen Gemälden 1714 von der Torre de la Parada in den Pardo überführt wurden (Fol. 3–5). Siehe Nr. **102**.

1772 befanden sich *Mars* (Nr. **94**), *Äsop* und *Menippos* (Nr. **93**) im neuen königlichen Palast in Madrid, jedes Bild in einem anderen Saal. Das seinerzeit erstellte Inventar erwähnte unter Nr. 929 »eine weitere Darstellung eines Philosophen, angeblich Äsop, als Ganzfigurenporträt, Original von Velázquez«. Am Rand ist als Provenienz »Pardo« vermerkt. Die angegebenen Maße betragen ungefähr 167 x 83,5 cm. Im 1794 erstellten Inventar desselben Palastes wurden *Äsop* und *Menippos* zusammen unter Nr. 929 verzeichnet, beide demselben Raum zugehörig und mit den gleichen Maßen: 209 x 104 cm.

Siehe Band I, S. 119, 125, 126, 128 und *124*.

Das Gemälde wurde 1983 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

Ménippe, *1639–1641*

Menippus

Menippos

178.5 x 93.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. de 1701, jusqu'en juillet 1714) · El Pardo, Palacio Real (1714–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1207

Inscription dans le haut à gauche : *MOENIPPVS.*

Très probablement exécuté pour la Torre de la Parada, près de Madrid. Aux informations concernant ce tableau figurant dans l'entrée n° **92**, il convient d'ajouter qu'en 1772 il se trouvait dans les appartements de l'infant don Xavier, au nouveau Palais royal de Madrid, inventorié sous le n° 930 dans les termes suivants : « Un tableau qui représente un philosophe, original de Velázquez. » Dans la marge, la mention « Pardo », indiquant la provenance. Les mesures données correspondaient à 167 cm de haut et 83,5 cm de large.

Voir tome I, p. 119, 125, 126, 128, 129, 147 et *127*.

Le tableau a été restauré en 1982 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. of 1701, till July 1714) · El Pardo, Palacio Real (1714–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794)
Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1207

Inscribed top left: *MOENIPPVS.*

Most probably painted for the Torre de la Parada, near Madrid. To the data on this painting which was included in the preceding entry, no. **92**, it should be added that in 1772 it was at the apartments of Don Xavier in the new Madrid Royal Palace, inventorized under no. 930 as follows: "A picture which represents a philosopher, an original by Velázquez." On the margin: "Pardo". The metrical equivalent of the recorded size is 167 cm in height and 83.5 cm in width.

See volume I, pp. 119, 125, 126, 128, 147 and *127*.

The painting was restored in 1982 in the Prado Museum restoration workshops by María Teresa Dávila. (ed. note)

References: C no 32 · M no 66 · L-R 1963 no 78 · B no 79 · G no 110 · Madrid 1990, no 50 · G P pp. 466–473

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (Inv. von 1701, bis Juli 1714) · El Pardo, Palacio Real (1714–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1207

Inschrift oben links: *MOENIPPVS.*

Das Gemälde wurde höchstwahrscheinlich für die Torre de la Parada in der Nähe von Madrid ausgeführt. Zu den im vorigen Eintrag, Nr. **92**, gegebenen Informationen ist für dieses Bild hinzuzufügen, daß es sich im Jahr 1772 in den Räumen des Infanten Don Xabier im neuen königlichen Palast in Madrid befand, inventarisiert unter Nr. 930 wie folgt: »Ein Gemälde mit der Darstellung eines Philosophen, Original von Velázquez.« Die Randbemerkung »Pardo« gibt die Provenienz an. Die Maße betrugen 167 cm in der Höhe und 83,5 cm in der Breite.

Siehe Band I, S. 119, 125, 126, 128, 147 und *127*.

Das Gemälde wurde 1982 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

Mars, *c. 1639–1641*

Mars

Mars

181 x 99 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. de 1701 et 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1829)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1829)
– Inv. 1208

Des radiographies effectuées en 1960 révèlent qu'en cours d'exécution, la tête de Mars a été légèrement inclinée vers sa gauche (p. 231).

Très probablement exécuté pour la Torre de la Parada, près de Madrid, où il fut inventorié en 1701. Répertorié peu après juillet 1714, sous le n° 118, comme s'y trouvant encore, dans la troisième salle des appartements du rez-de-chaussée (voir n° **92**) : il semble toutefois y avoir eu une erreur dans cette dernière référence. En réalité, l'inventaire de la Torre de la Parada dressé en 1747, inclut sous le n° 118 un tableau représentant *Mars* dans la salle mentionnée plus haut, mais dans un format différent et nettement plus grand que celui de Velázquez. Dans ce même inventaire figure une autre peinture de *Mars*, accrochée dans la seconde salle de l'étage noble de la Torre de la Parada, et portant le n° 27 ; ses dimensions sont d'environ 188 cm de haut et 104 cm de large, ce qui est plus proche des dimensions données au *Mars* de Velázquez dans les inventaires ultérieurs, et tout à fait proche de la taille actuelle de l'œuvre. Nous devons préciser qu'aucune des entrées de l'inventaire de 1747 citées, le n° 27 et le n° 118, n'indique le nom de l'artiste, et que toutes deux ne décrivent leur sujet que comme *Mars*. Néanmoins, l'omission du nom de l'artiste et les descriptions succinctes du sujet caractérisent la majorité des entrées de l'inventaire en question.

En 1772, ce tableau fut inventorié au nouveau Palais royal de Madrid en ces termes : « 1008. – Un tableau personnifiant Mars avec une armure militaire à ses pieds, original de Velázquez. » Dans la marge : « Venant de la Torre de la Parada. » Le *Mars* de Velázquez est à nouveau inclus, sous le n° 1008, dans l'inventaire de 1794 du Palais royal de Madrid. La toile porte toujours ce numéro ; ses mesures étaient les mêmes qu'en 1772.

Au cours de l'occupation napoléonienne en Espagne (1808–1814), il fut transféré en France. Il retourna au Palais royal de Madrid en 1815, Ferdinand VII l'envoya à l'Académie royale de San Fernando, à Madrid, le 19 août 1816, où il demeura jusqu'en décembre 1829.

Voir tome I, p. 119, 125, 126, 128, 132, 133, 150 et *123*.

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (inv. of 1701 and 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1829)
Madrid, Museo del Prado (since 1829)
– Inv. 1208

Radiographs made in 1960 show that at one point in the process of execution Mars' head was somewhat tilted to his left (p. 231).

Most probably painted for the Torre de la Parada, near Madrid, where it was inventorized in 1701. Recorded as still being there, under no. 118, in the third room of the ground floor quarters sometime after July 1714 (see no. **92** above); however, there seems to be an error in the latter reference. In fact, the inventory of the Torre de la Parada drawn up in 1747, includes, under no. 118, a painting representing *Mars* in the mentioned room but it is of a different format and much larger than the one by Velázquez. The same inventory includes another painting of *Mars*, hanging in the second room of the Torre de la Parada's main floor, and bearing no. 27; its size is given as being approximately 188 cm in height and 104 cm in width – which is closer to the dimensions recorded for Velázquez' *Mars* in later inventories, and even more to the present size of the painting. I ought to explain that neither of the mentioned 1747 inventory entries, nos. 27 and 118, indicate the painter's name, and that both of them describe the subject as just *Mars*. The omission of the artist's name and the bare indication of the subject occurs, however, in most entries of the inventory in question.

In 1772, it was inventorized as follows in the new Royal Palace at Madrid: "1008. – A picture embodying Mars with military armour at his feet, an original by Velázquez." On the margin: From the "Torre de la Parada". Velázquez' *Mars* is again included in the 1794 inventory of the Madrid Royal Palace under no. 1008, which the canvas still bears; its measurements were the same as in 1772.

During Napoleon's invasion of Spain (1808–14), it was taken to France. Returned to the Madrid Royal Palace in 1815, Ferdinand VII sent it to the Real Academia de San Fernando, in Madrid, on 19 August 1816; it remained there till December 1829.

See volume I, pp. 119, 125, 126, 128, 132, 150 and *123*.

References: C no 33 · M no 55 · L-R 1963 no 61 · B no 81 · G no 108 · Madrid 1990, no 51 · G P pp. 474–483

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (Inv. von 1701 und 1747) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1829)
Madrid, Museo del Prado (seit 1829)
– Inv. 1208

Die Radiographien von 1960 zeigen, daß der Kopf des Mars in einem anderen Stadium leicht nach links geneigt war (S. 231).

Das Gemälde wurde höchstwahrscheinlich für die Torre de la Parada in der Nähe von Madrid ausgeführt, wo es 1701 inventarisiert wurde. Etwas später als Juli 1714 wurde es unter Nr. 118 im dritten Saal des Erdgeschosses aufgeführt, als ob es sich noch dort befände (siehe Nr. **92**). Dieser Verweis scheint falsch zu sein. In Wahrheit enthält das 1747 erstellte Inventar der Torre de la Parada unter Nr. 118 im oben erwähnten Saal ein Bild mit der Darstellung des *Mars*, allerdings in einem anderen, eindeutig größeren Format als das Gemälde von Velázquez. Im selben Inventar wird unter Nr. 27 ein weiteres Mars-Gemälde erwähnt, das im zweiten Saal des piano nobile der Torre de la Parada hing. Die Maße betrugen ungefähr 188 cm in der Höhe und 104 cm in der Breite, was den in späteren Inventaren angegebenen Größen des *Mars* von Velázquez eher entspricht und mit den heutigen Maßen dieses Bildes fast übereinstimmt. Zur weiteren Erklärung sei hinzugefügt, daß keiner der erwähnten Einträge aus dem Inventar von 1747 – weder Nr. 27 noch Nr. 118 – den Namen des Künstlers angibt und daß beide ihr Sujet als *Mars* bezeichnen. Allerdings ist für die Mehrzahl der Einträge jenes Inventars das Fehlen des Künstlernamens und eine recht knappe Beschreibung der Bildsujets charakteristisch.

1772 wurde das Gemälde im neuen königlichen Palast inventarisiert: »1008. – Ein Bild mit der Darstellung des Mars mit militärischen Waffen zu seinen Füßen, Original von Velázquez.« Als Randbemerkung: »Aus der Torre de la Parada.« Der *Mars* von Velázquez wird erneut im Inventar von 1794 des königlichen Palastes in Madrid unter Nr. 1008 aufgeführt, die die Leinwand noch immer trägt. Seine Maße waren dieselben wie 1772.

Während Napoleons Besetzung von Spanien (1808–1814) wurde das Bild nach Frankreich gebracht. 1815 kehrte es in den königlichen Madrider Palast zurück. Ferdinand VII. übersandte es am 19. August 1816 an die königliche Akademie San Fernando in Madrid, wo es bis zum Dezember 1829 verblieb.

Siehe Band I, S. 119, 125, 126, 128, 133, 149 und *123*.

Mars, radiographie.

Mars, radiograph.

Mars, Röntgenaufnahme.

Portrait de Francisco Bandrés de Abarca, *c. 1638–1646*

Francisco Bandrés de Abarca

Francisco Bandrés de Abarca

64.5 x 53 cm

Provenance: Séville, Alberto Domínguez Cobo (c. 1960) • Vente, New York, Christie's, 15 janvier 1986, lot 172 (retiré)
Collection particulière

Fragment, vraisemblablement d'un portrait à mi-corps. Restauré. Les armoiries dans l'angle supérieur gauche et la croix rouge de l'Ordre de Santiago sur le pourpoint du modèle sont des additions ultérieures ; en outre, la croix a été retouchée, principalement ses arceaux supérieurs. Quelques traces de frottement. A l'origine, les deux bras du modèle devaient être entièrement visibles, l'avant-bras droit probablement croisé sur la poitrine, tenant un papier dans la main.

Le modèle, né à Valence en 1595, se rendit à Madrid en 1629, où il entra au service de Philippe IV et de l'infant don Fernando ; le 20 février 1645 il fut admis dans l'Ordre de Santiago ; il mourut en 1647.

Le marquis de Saltillo identifia le modèle d'après ses armoiries, et publia, pour renforcer l'attribution de ce portrait à Velázquez, une entrée relative à un portrait de don Francisco Bandrés de Abarca, « original de Velázquez », provenant d'un inventaire dressé en 1727 alors que l'œuvre était en possession des descendants du modèle, les dimensions données étant approximativement 83,5 cm de haut et 63 cm de large (1953_2, p. 1–10).

Nous avons vu ce tableau pour la première fois en 1972. Il fut nettoyé en 1973, et le feuillet de papier portant une inscription, qui avait été recouvert d'une couche de peinture, apparut. L'inscription corrobore parfaitement l'identification que Saltillo a faite du modèle : « A Francisco Bandrés de Abarca, serviteur de Sa Majesté et du Sérénissime Infant... » Cette inscription est, en fait, presque identique à la dédicace d'un ouvrage à Francisco Bandrés de Abarca publié en 1643, que Saltillo reproduisit dans son article.

Les éléments visibles de l'exécution originale rappellent quelque peu les œuvres de Velázquez de la fin des années 1630 et du début des années 1640, telles que *Francesco d'Este* et *Un chevalier de l'Ordre de Santiago*, deux portraits qui, contrairement à ce fragment, sont en bonne condition (n^{os} **89** et **110**).

Provenance: Seville, Alberto Domínguez Cobo (c. 1960) • Sale, New York, Christie's, 15 January 1986, lot 172 (withdrawn)
Private collection

Fragment, most likely of a half-length portrait. Restored. The coat of arms in the upper left and the red cross of Santiago on the sitter's doublet are later additions; the cross, moreover, has been retouched, mainly around the upper loops. Rubbed in some spots. Originally, the sitter must have shown both arms fully; the right forearm probably crossed over the chest, holding a piece of paper in the hand.

The sitter, born in Valencia in 1595, moved to Madrid in 1629, where he entered Philip IV's and the Infante Don Fernando's service; on 20 February 1645 he was admitted into the Order of Santiago; he died in 1647.

The Marquis of Saltillo identified the sitter on the basis of the coat of arms, and published, in support of the attribution of the portrait to Velázquez, an entry concerning a portrait of Don Francisco Bandrés de Abarca, "original by Velázquez", from an inventory compiled in 1727 when it was in the possession of the sitter's descendants; its size was given as being approximately 83.5 cm high and 63 cm wide (1953_2, pp. 1–10).

I first saw this painting in 1972. The following year it was cleaned, and the piece of paper with an inscription, which had been painted over probably when the canvas was cut down, appeared. The inscription fully supports Saltillo's identification of the sitter: "To Francisco Bandrés de Abarca, servant of His Majesty and of His Most Serene Infante ..." This inscription is, indeed, almost identical with the dedication to Francisco Bandrés de Abarca of a book published in 1643 (reproduced by Saltillo in his mentioned article).

It is difficult to date this fragment; in point of execution it somewhat recalls Velázquez' works of the late 1630s and of the 1640s, such as *Francesco d'Este* and *A Knight of Santiago*, two portraits which, unlike this fragment, are in good condition (nos. **89** and **110**).

References: L-R 1963 no 486

Provenienz: Sevilla, Alberto Domínguez Cobo (um 1960) • New York, bei Christie's am 15. Januar 1986, Los 172 (zurückgezogen), verkauft
Privatbesitz

Das Fragment, wahrscheinlich von einem Halbfigurenporträt, wurde restauriert. Das Wappen in der linken oberen Bildecke und das rote Kreuz des Ordens von Santiago auf dem Wams des Dargestellten sind spätere Ergänzungen. Das Kreuz wurde außerdem retuschiert, hauptsächlich an den kleinen oberen Bögen. Einige Spuren von Abrieb. Ursprünglich müssen die Arme des Modells vollständig zu sehen gewesen sein. Der rechte Unterarm ruhte wahrscheinlich gekreuzt über der Brust, die Hand hielt ein Papier.

Der Dargestellte, 1595 in Valencia geboren, begab sich 1629 nach Madrid, wo er in die Dienste von Philipp IV. und Infant Ferdinand eintrat. Am 20. Februar 1645 wurde er in den Orden von Santiago aufgenommen. Er starb 1647.

Der Marquis von Saltillo identifizierte das Modell anhand des Wappens und veröffentlichte – in der Absicht, die Zuschreibung dieses Porträts an Velázquez zu untermauern – einen Eintrag, der sich auf ein Porträt des Don Francisco Bandrés de Abarca bezog, »Original von Velázquez«, aus einem 1727 erstellten Inventar. Zu jener Zeit war das Werk im Besitz der Nachkommen des Modells. Die Maße wurden mit ungefähr 83,5 cm Höhe und 63 cm Breite angegeben (1953_2, S. 1–10).

Ich sah dieses Gemälde zum ersten Mal 1972. 1973 wurde es gereinigt, und das Blatt Papier mit Inschrift, das durch eine Farbschicht verdeckt gewesen war, kam zum Vorschein. Die Inschrift bestätigt Saltillos Identifizierung des Modells: »Für Francisco Bandrés de Abarca, dem Diener Seiner Majestät und Seiner Durchlaucht Infant...« Diese Inschrift ist in der Tat fast identisch mit der Widmung an Francisco Bandrés de Abarca in einem 1643 veröffentlichten Buch. Die Widmung gab Saltillo in dem erwähnten Aufsatz wieder.

Die Ausführung dieses Bildes erinnert ein wenig an Velázquez' Werke der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts, wie etwa an *Francesco d' Este, Herzog von Modena* und *Ritter von Santiago*, zwei Porträts, die im Gegensatz zu diesem Fragment in gutem Zustand sind (Nr. **89** und **110**).

Autoportrait, *c. 1640*
Self-Portrait
Selbstbildnis

45.8 x 38 cm

Provenance: Gênes, don José Martínez (1818) · Nice, don Francisco Martínez Blanch (1835) · Valence, Academia Real de San Carlos (depuis 1835)
Valence, Museo de Bellas Artes de San Pío V (depuis les années 1860)

Visiblement, fragment d'un tableau très endommagé, médiocrement restauré, particulièrement sur le front. En conséquence, l'ancienne attribution à Velázquez, admise entre autres par Beruete ([1898], 1906, p. 75) et Allende-Salazar (1925, p. 102), et acceptée par nous avec cette suggestion que l'œuvre devrait être convenablement nettoyée, est devenue assez difficile à vérifier*.

Pacheco avait en sa possession un autoportrait de Velázquez, peint à Rome « dans la manière du grand Titien » en 1630 (1956, I, p. 160 et II, p. 154). Peut-être s'agissait-il du « portrait de Diego Velázquez, dont le costume n'est pas terminé » que Velázquez avait chez lui au moment de sa mort (n° 570 de l'inventaire dressé alors).

Un autre autoportrait de Velázquez fut inventorié de son vivant, dans la collection du duc de Sanlucar, marquis de Leganés, en 1652 à Madrid : « Un portrait en buste du peintre Velázquez de sa propre main », mesurant environ 83,5 cm de haut et autant de large (Gómez Moreno, 1960, I, p. 691).

Le présent portrait fut vendu aux enchères à Rome en 1798, mais nous n'avons aucune preuve évidente qu'il soit venu du Vatican, comme l'étaient apparemment certains autres tableaux compris dans la même vente. L'année suivante, il fut remis aux enchères à Livourne et acheté par don José Martínez. Don Francisco Martínez Blanch, vraisemblablement apparenté à ce dernier, l'offrit à l'Académie royale de San Carlos, à Valence, en 1835. Pour des informations sur ce sujet, voir : « Documentos... », 1920, p. 33 ss. et Martínez de la Peña y González, 1968–1969, p. 20 sqq.

Pour d'autres prétendus autoportraits de Velázquez, voir L-R 1963, n^{os} 177–184 et 484.

** Le tableau a été restauré en 1986 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Rocío Dávila. (N.D.L.R.)*

Provenance: Genoa, Don José Martínez (1818) · Nice, Don Francisco Martínez Blanch (1835) · Valencia, Academia Real de San Carlos (since 1835)
Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V (since the 1860s)

Obviously a fragment of a much damaged painting, poorly restored, particularly on the forehead. As a consequence, the old attribution to Velázquez, supported among others by Beruete ([1898], 1906, p. 75) and Allende-Salazar (1925, p. 102), and accepted by me with the suggestion that the painting ought to be properly cleaned, has become rather difficult to verify.*

Pacheco had in his possession a Velázquez' self-portrait painted in Rome "in the manner of the great Titian" in 1630 (1956, I, p. 160; II, p. 154). Perhaps it was the "portrait of Diego Velázquez, with the costume not yet finished" that Velázquez had at home at the time of his death (no. 570 of the inventory then drawn up).

Another Velázquez self-portrait was inventorized in his life-time, in the collection of the Duke of Sanlúcar and Marquis of Leganés compiled in 1652 in Madrid: "A half-length portrait of the painter Velázquez by his own hand"; measuring 83.5 cm square (Manuel Gómez Moreno, 1960, I, p. 691).

The present head-portrait was auctioned in Rome in 1798 but there is no firm evidence that it came from the Vatican as some other paintings included in the same sale apparently did. The following year it was again auctioned at Livorno and bought by Don José Martínez. Don Francisco Martínez Blanch, presumably a relative of the latter, presented it to the real Academia de San Carlos at Valencia in 1835. For data on the matter, see: "Documentos...", 1920, pp. 33 ff.; Domingo Martínez de la Peña y González, 1968–9, pp. 20 ff.

For other apparent self-portraits of Velázquez, see L-R 1963, nos. 177–84 and 484.

** The painting was restored in 1986 in the Prado Museum restoration workshops by Rocío Dávila. (ed. note)*

References: C no 198 · M no 172 · L-R 1963 no 176 · B no 82 · G no 143 · Madrid 1990, no 67 · G P pp. 518–525

Provenienz: Genua, Don José Martínez (1818) · Nizza, Don Francisco Martínez Blanch (1835) · Valencia, Academia Real de San Carlos (seit 1835)
Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V (seit den 1860er Jahren)

Es handelt sich offensichtlich um das Fragment eines stark beschädigten Gemäldes. Es wurde schlecht restauriert, vor allem die Stirn. Konsequenterweise kann die alte Zuschreibung an Velázquez, die unter anderem von Beruete ([1898], 1906, S. 75) und Allende-Salazar (1925, S. 102) vorgenommen wurde, von mir nur mit dem Hinweis akzeptiert werden, daß das Werk in angemessener Weise gereinigt werden müßte, um den eindeutigen Beleg erbringen zu können.*

Pacheco besaß ein Selbstbildnis von Velázquez, das er in Rom »in der Art des großen Tizian« 1630 gemalt hatte (1956, I, S. 160, und II, S. 154). Vielleicht war es das »Porträt des Diego Velázquez, mit unvollendet gebliebenem Gewand«, das sich in Velázquez' Werkstatt bei seinem Tod befand (Nr. 570 des damals erstellten Nachlaßinventars).

Ein anderes Selbstporträt von Velázquez wurde noch zu seinen Lebzeiten in der Sammlung des Herzogs von Sanlúcar und Marquis von Leganés 1652 in Madrid inventarisiert: »Ein Halbfigurenporträt des Malers Velázquez, von seiner eigenen Hand«, mit den ungefähren Maßen von 83,5 cm in Höhe und Breite (Gómez Moreno, 1960, I, S. 691).

Dieses Porträt wurde 1798 in Rom versteigert, aber es gibt keinen eindeutigen Beweis dafür, daß es wie einige andere Gemälde bei dieser Versteigerung aus dem Vatikan stammte. Im darauffolgenden Jahr wurde es in Livorno wiederum versteigert und von Don José Martínez erworben. Don Francisco Martínez Blanch, anscheinend ein Verwandter von letzterem, bot es 1835 der königlichen Akademie San Carlos in Valencia an. Für weitere Informationen zu dieser Thematik siehe »Documentos...«, 1920, S. 33 ff., und Martínez de la Peña y González, 1968–1969, S. 20 ff.

Zu weiteren angenommenen Selbstporträts von Velázquez siehe L-R 1963, Nr. 177–184 und 484.

** Das Gemälde wurde 1986 in den Werkstätten des Museo del Prado von Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)*

Portrait d'une fillette, *c. 1640*

Portrait of a Little Girl

Junges Mädchen

51.5 x 41 cm

Provenance: Vente Sir William Wellesley Knighton, Londres, Christie's, 21–23 mai 1885, lot 530 (comme portrait de l'infante Marguerite) • Édimbourg, Arthur Sanderson (c. 1897) • Paris, Rudolph Kann • Wildenstein • New York, Duveen Bros (1907)
New York, The Hispanic Society of America (depuis 1908) – Inv. A 108

Inachevé. La robe est tout juste esquissée, la bordure du décolleté et les manches sommairement indiquées par de vigoureuses touches brunes.

Voir tome I, p. 148.

Provenance: Sir William Wellesley Knighton Sale, London, at Christie's, 21–23 May 1885, lot 530 (as portrait of the Infanta Margarita) • Edinburgh, Arthur Sanderson (c. 1897) • Paris, Rudolph Kann • Wildenstein • New York, Duveen Bros (1907)
New York, The Hispanic Society of America (since 1908) – Inv. A 108

Unfinished. The costume is merely sketched in, the neckline and sleeves being summarily indicated with bold strokes of brown.

See volume I, pp. 147–148.

References: M no 569 • L-R 1963 no 608 • B no 88 • G no 120

Provenienz: London, Verkauf von Sir William Wellesley Knighton bei Christie's am 21.–23. Mai 1885, Los 530 (als Porträt der Infantin Margarete) • Edinburgh, Arthur Sanderson (um 1897) • Paris, Rudolph Kann • Wildenstein • New York, Duveen Bros (1907)
New York, The Hispanic Society of America (seit 1908) – Inv. A 108

Unvollendet. Das Kleid ist nur flüchtig skizziert, der Ausschnitt und die Ärmel sind mit kräftigem braunen Pinselstrich summarisch angedeutet.

Siehe Band I, S. 147.

Étude pour la tête du Cardinal Borja, *1643–1645*

Study for the Head of Cardinal Borja

Studie für ein Porträt des Kardinals Borja

18.8 x 11.6 cm

Provenance: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Inv. 2211

Pierre noire sur papier blanc jauni, inscrit dans un ovale. En bas à l'encre *4 Rs. 4 Rs. Velázquez.*

Le papier originel est collé sur une feuille portant l'inscription suivante, datant du XIX^e^ siècle : *« El Cardenal Borja, Arzobispo de Toledo, dibujado p.r. D. Diego Velázquez »* (Le cardinal Borja, archevêque de Tolède, dessiné par Diego Velázquez).

A la Bibliothèque nationale de Madrid se trouve une copie du XIX^e^ siècle de ce dessin, mais de plus grandes dimensions : 29,5 cm de haut, 18,8 cm de large ; elle appartint à Valentín Gardera jusqu'en 1867, date à laquelle elle fut acquise par la Biblioteca Nacional (Inv. B, n° 4.150).

Don Gaspar de Borja y Velasco naquit en 1582. Il était le fils du duc de Gandía ; le 3 janvier 1643, il fut nommé archevêque de Tolède ; il le demeura jusqu'à sa mort, le 28 décembre 1645.

Selon le témoignage fourni le 23 décembre 1658 par le peintre Juan Carreño de Miranda (1614–1685) au sujet des qualifications de Velázquez pour être admis dans l'Ordre de Santiago, le cardinal Borja, alors qu'il était archevêque de Tolède (c'est-à-dire entre janvier 1643 et décembre 1645), demanda à Velázquez de faire son portrait ; celui-ci s'exécuta, sans vouloir rien accepter en paiement. Sur la demi-douzaine de portraits à l'huile qui existent du cardinal Borja, liés de toute évidence à ce dessin, aucun ne peut être attribué d'une manière concluante à la main de Velázquez (López-Rey, 1946, XXVIII, p. 270–274, et 1963, n^os^ 462–468).

Cette étude montre clairement la vigueur du dessin que Velázquez alliait à un subtil emploi de la lumière et de l'ombre pour inscrire fermement la figure dans l'atmosphère ambiante.

Voir tome I, p. 188.

Provenance: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Inv. 2211

Black chalk on white paper; inscribed in an oval. Below in ink *4 Rs. 4 Rs. Velázquez.*
The original paper is pasted on a sheet with the following mid-nineteenth century inscription: "*El Cardenal Borja, Arzobispo de Toledo, dibujado p.r. D. Diego Velázquez*" (Cardinal Borja, Archbishop of Toledo, drawn by Diego Velázquez).

In the Biblioteca Nacional, Madrid, there is a nineteenth-century copy of this drawing, larger in size: height 29.5 cm, width 18.8 cm; it belonged to Valentín Gardera till 1867, when it was acquired by the Biblioteca Nacional (Inv. B, no. 4.150).

Don Gaspar de Borja y Velasco was born in 1582, the son of the Duke of Gandía; on 3 January 1643, he was nominated for the archbishopric of Toledo, which he occupied till his death, on 28 December 1645.

According to testimony given on 23 December 1658 by the painter Juan Carreño de Miranda (1614–85) regarding the matter of Velázquez' qualifications for admission to the Order of Santigo, when Cardinal Borja was Archbishop of Toledo – that is, sometime between January 1643 and December 1645 – asked Velázquez to paint his portrait, which the artist did, though he declined to receive any payment for it. Of the half dozen extant oil portraits of Cardinal Borja, obviously related to this drawing, none can conclusively be said to be by Velázquez' hand (López-Rey, 1946, XXVIII, pp. 270–4, and 1963, nos. 462–8).

This study clearly shows the vigorous design which Velázquez combined with a subtle use of light and shade to place the figure firmly in ambient air.

See volume I, p. 188.

Provenienz: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Inv. 2211

Schwarze Kreide auf vergilbtem weißen Papier, einem Oval einbeschrieben. Am unteren Bildrand ist in Tinte *4 Rs. 4 Rs. Velázquez* zu lesen.

Das Originalpapier ist aufgeklebt auf ein Blatt mit folgender Inschrift aus dem 19. Jahrhundert: *»El Cardenal Borja, Arzobispo de Toledo, dibujado p.r. D. Diego Velázquez«* (Kardinal Borja, Erzbischof von Toledo, gezeichnet von Diego Velázquez).

In der Nationalbibliothek zu Madrid befindet sich eine Kopie dieser Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert, allerdings mit größeren Maßen: 29,5 cm Höhe, 18,8 cm Breite. Sie gehörte Valentín Gardera bis zum Jahr 1867, als sie von der Biblioteca Nacional erworben wurde (Inv. B, Nr. 4.150).

Don Gaspar de Borja y Velasco wurde 1582 als Sohn des Herzogs von Gandía geboren und am 3. Januar 1643 zum Erzbischof von Toledo ernannt. In diesem Amt blieb er bis zu seinem Tod am 28. Dezember 1645.

Nach einem Zeugnis des Malers Juan Carreño de Miranda (1614–1685) vom 23. Dezember 1658 für die Nachforschungen zur Aufnahme von Velázquez in den Orden von Santiago ersuchte Kardinal Borja, als er Erzbischof von Toledo war (das heißt zwischen Januar 1643 und Dezember 1645), Velázquez, sein Porträt zu malen. Der Meister erklärte sich ohne jede Bezahlung dazu bereit. Unter dem halben Dutzend Ölporträts, die von Kardinal Borja existieren und die zweifellos mit dieser Zeichnung in Verbindung stehen, kann keines schlüssig Velázquez zugeschrieben werden (López-Rey, 1946, XXVIII, S. 270–274, und 1963, Nr. 462–468).

Diese Studie zeigt Velázquez' kraftvolle Gestaltung, der er eine subtile Licht- und Schattengebung zuordnete, um die Figur fest in ihrer Umgebung zu verankern.

Siehe Band I, S. 187.

References: M no 605 · L-R 1963 no 644 · B no 90C · G no 113A

Portrait du nain Francisco Lezcano (el Niño de Vallecas), *c. 1643–1645*

The Dwarf Francisco Lezcano (el Niño de Vallecas)

Hofzwerg Francisco Lezcano (El Niño de Vallecas)

107.5 x 83.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (c. 1645 ?–1714) · Pardo, Palacio Real (1714–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1204

Francisco Lezcano fut également connu sous le nom du *Niño de Vallecas, Lezcanillo* et *Enano viscaino.* En 1634, il fut admis au service du prince Baltasar Carlos et se rendit avec sa suite à Saragosse en 1644, date à laquelle ce portrait aurait pu être exécuté. Il fut absent de la Cour de 1645 jusqu'à la fin de l'année 1648, et mourut un an après son retour, en octobre 1649 (Moreno Villa, 1939, p. 107–110). L'identification du modèle comme le *Niño de Vallecas* apparaît pour la première fois dans l'inventaire de 1794 du Palais royal de Madrid.

La provenance de ce portrait est la même que celle du *Portrait d'un nain tenant un volume sur ses genoux* (n° **102**). C'est, en réalité, le portrait du *Bouffon avec un jeu de cartes* qui, en 1714, fut transféré de la Torre de la Parada au palais du Pardo, d'où il partit pour le nouveau Palais royal de Madrid, et ensuite au Prado. Le tableau porte toujours, dans l'angle inférieur gauche, le numéro 931 peint en rouge, correspondant aux inventaires de 1772 et 1794 du Palais royal de Madrid. Pour des informations plus complètes à ce sujet, voir n° **102**.

Voir tome I, p. 119, 126, 129, 131, 132, 133, 134, 145 et *131*.

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Alvarez Garcillán. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (c. 1645? till 1714) · Pardo, Palacio Real (1714–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1204

Francisco Lezcano was also known as the *Niño de Vallecas, Lezcanillo,* and the *Enano viscaino.* In 1634 he was admitted to the service of Prince Baltasar Carlos, in whose suite he went to Saragossa in 1644 – when this portrait might have been painted. He was absent from the Court from 1645 till late in 1648, and died a year after his return, in October 1649 (Moreno Villa, 1939, pp. 107–10). The identification of the sitter as the *Niño de Vallecas* appears for the first time in the 1794 inventory of the Madrid Royal Palace.

The provenance of this portrait is the same as that of *A Dwarf Holding a Tome on his Lap* (no. **102**). It is, in fact the portrait of a *Buffoon with a Deck of Cards* which in 1714 was transferred from the Torre de la Parada to the Pardo Palace, from where it went to the new Royal Palace at Madrid, and then to the Prado. The painting still bears, in the lower left corner, the number 931 painted in red, corresponding to the 1772 and 1794 inventories of the Madrid Royal Palace. For full data on the subject, see no. **102**.

See volume I, pp. 119, 126, 129, 133, 145 and *131*.

The painting was restored in 1989 in the Prado Museum restoration workshops by María Alvarez Garcillán. (ed. note)

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (um 1645?–1714) · Pardo, Palacio Real (1714–1772) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1204

Francisco Lezcano war auch unter den Namen *Niño de Vallecas, Lezcanillo* und *Enano viscaino* bekannt. Seit 1634 stand er in den Diensten des Prinzen Baltasar Carlos, in dessen Gefolge er sich 1644 nach Saragossa begab – als dieses Porträt möglicherweise gemalt wurde. Er war von 1645 bis zum Ende des Jahres 1648 nicht mehr am Hof und starb im Jahr nach seiner Rückkehr, im Oktober 1649 (Moreno Villa, 1939, S. 107–110). Die Identifizierung des Modells als *Niño de Vallecas* erscheint erstmalig im Inventar des königlichen Palastes in Madrid aus dem Jahr 1794.

Die Provenienz dieses Gemäldes ist die gleiche wie die des Bildes *Zwerg, ein Buch auf den Knien haltend* (Nr. **102**). In Wirklichkeit ist es das Porträt eines *Narren mit Kartenspiel,* das 1714 von der Torre de la Parada in den Pardo gebracht wurde, von wo es in den neuen königlichen Palast in Madrid und von dort aus in den Prado gelangte. Das Gemälde trägt immer noch in der linken unteren Ecke die in Rot aufgemalte Nummer 931, die mit den Inventaren von 1772 und 1794 des königlichen Palastes in Madrid korrespondiert. Zu umfangreicheren Informationen zu dieser Thematik siehe Nr. **102**.

Siehe Band I, S. 119, 126, 129, 133, 134, 144 und *131*.

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Alvarez Garcillán restauriert. (Anm. d. Red.)

References: C no 67 · M no 457 · L-R 1963 no 429 · B no 74 · G no 103 · Madrid 1990, no 52 · G P pp. 494–501

Portrait de Philippe IV à Fraga, *juin 1644*

Philip IV at Fraga

Philipp IV. in Fraga

129.8 x 99.4 cm

Provenance: Don de Philippe V d'Espagne, en 1748, à son frère le duc de Parme • Château de Wartegg (Suisse), en 1859 • Château de Schwartzau (Autriche), en 1864 • Liechtenegg (ap. 1907) et Vienne • Londres, Thomas Agnew and Sons (1910) • New York, Knoedler
New York, The Frick Collection (depuis 1911) – Inv. 11.1.123

Peint en juin 1644 à Fraga.

Dès que ce portrait fut terminé, Philippe IV le fit envoyer à la reine Elisabeth, à Madrid où il fut exposé en l'église Saint-Martin. « *Este lienzo se colgó en la iglesia* [de San Martín] *debajo de un dosel bordado de oro, donde concurrío mucho público a verlo y de el se hacen ya copias* » (Cette toile fut accrochée dans l'église sous un dai brodé d'or, où beaucoup de monde vint la voir et l'on en fait déjà des copies), (Pellicer y Tovar, *Avisos historicos...*, 16 de agosto de 1644, Madrid, Biblioteca Nacional, mss 7692, 7693). Parmi ces copies figure peut-être celle qui se trouve actuellement à Londres, à Dulwich College (L-R 1963, n° 256), qui est assez belle.

Beruete a identifié en 1911 définitivement ce portrait comme celui que Velázquez peignit à Fraga en 1644 ; il estime que la version de Dulwich College est due à Mazo. Aucun historien n'a, depuis lors, remis en question l'attribution à Velázquez du tableau de la Frick Collection.

Sánchez Cantón avait d'abord soutenu que le tableau de Dulwich College était l'original de Velázquez, et celui de la Frick Collection une réplique, peinte par le maître lui-même dans une manière plus libre (1943, p. 218, et 1945, LXXXVIII, p. 290). Par la suite, il admit que Velázquez avait peint le portrait de la Frick Collection « en présence du modèle en personne » mais qu'il est loin d'être établi que le portrait de Dulwich College « n'est pas également de la main de Velázquez, comme une 'réplique' ultérieure de celui de la Frick Collection » (Sánchez Cantón, *The Frick Collection, An Illustrated Catalogue*, Pittsburgh, 1949, I, n° 138, p. 293–296).

Dans une discussion approfondie des théories de Sánchez Cantón, nous avions conclu que ce portrait est bien celui peint d'après nature par Velázquez (López-Rey, 1959, p. 40–41).

Le portrait est en excellente condition, bien que présentant de légères traces de frottements, principalement sur la main gauche.

Voir tome I, p. 89, 102, 105, 143, 144, 147, 150, 169, 180, 200.

Provenance: Gift of Philip V of Spain, in 1748, to his brother Duke of Parma • Castle Wartegg (Switzerland) in 1859 • Castle Schwartzau (Austria) in 1864 • Liechtenegg (ap. 1907) and Vienna • London, Thomas Agnew and Sons (1910) • New York, Knoedler
New York, The Frick Collection (since 1911) – Inv. 11.1.123

Painted in June 1644 at Fraga.

As soon as it was finished, Philip IV sent it to Queen Isabel at Madrid, where it was put on show at the church of St. Martin. "*Este lienzo se colgó en la iglesia* [de San Martín] *debajo de un dosel bordado de oro, donde concurrío mucho público a verlo y de el se hacen ya copias*" (This canvas was hung in the church beneath a canopy embroidered in gold, where many people came to see it, and copies of it are already being made), (Pellicer y Tovar, *Avisos historicos ...*, 16 August 1644, Madrid, National Library, mss 7692, 7693). Several copies were made of it at the time, perhaps including the one now at the Dulwich College Picture Gallery (L-R 1963, no. 256), which is rather fine.

Aureliano de Beruete conclusively identified this portrait as the one painted by Velázquez at Fraga in 1644; he held the version at the Dulwich Gallery to be by Mazo. No scholar has since questioned that the Frick painting is by Velázquez.

Sánchez Cantón contended that the Dulwich picture is Velázquez' original and that the one at the Frick Collection is a repetition painted by the Master in a freer manner (1943, p. 218, and 1945, LXXXVIII, p. 290). At another point, however, Sánchez Cantón argued that Velázquez painted the Frick portrait "with the sitter present in person", and that it is far from certain that the one at the Dulwich Gallery "is not also by the hand of Velázquez, as a 'duplicate', later than the Frick portrait" (Sánchez Cantón, *The Frick Collection, An Illustrated Catalogue*, Pittsburgh, 1949, I, no. 138, pp. 293–6).

In a full discussion of Sánchez Cantón's views, I concluded that this is the portrait painted from life by Velázquez. (López-Rey, 1959, pp. 40–1).

The portrait is in very good condition, though slightly rubbed in a few spots, mainly on the left hand.

See volume I, pp. 89, 102, 105, 143, 144, 147, 149, 169, 180, 200.

Provenienz: Geschenk Philipps V. von Spanien, 1748, an seinen Bruder, den Herzog von Parma • Schloß Wartegg (Schweiz), 1859 • Schloß Schwartzau (Österreich), 1864 • Liechtenegg (um 1907) und Wien • London, Thomas Agnew and Sons (1910) • New York, Knoedler
New York, The Frick Collection (seit 1911) – Inv. 11.1.123

Das Bild wurde im Juni 1644 in Fraga gemalt.

Sobald das Gemälde fertig war, ließ es Philipp IV. Königin Isabella nach Madrid schicken, wo es in der Kirche St. Martin ausgestellt wurde. »*Este lienzo se colgó en la iglesia* [de San Martín] *debajo de un dosel bordado de oro, donde concurrío mucho público a verlo y de el se hacen ya copias*« (Dieses Gemälde wurde in der Kirche unter einem Baldachin mit Goldrand aufgehängt, wo es viele Menschen bewunderten, und es sind bereits Kopien davon gefertigt worden), (Pellicer y Tovar, *Avisos historicos...*, 16 de agosto de 1644, Madrid, Biblioteca Nacional, mss 7692, 7693). Zu diesen Kopien gehört vielleicht auch diejenige, die sich derzeit in London im Dulwich College befindet (L-R 1963, Nr. 256).

Beruete hat dieses Porträt 1911 definitiv als dasjenige identifiziert, das Velázquez 1644 in Fraga malte; er nimmt an, die Version aus dem Dulwich College stamme von Mazo.

Sánchez Cantón hatte zunächst die These vertreten, das Gemälde aus dem Dulwich College sei ein Original von Velázquez und das Bild aus der Frick Collection eine vom Meister selbst gemalte Replik in einem etwas freieren Stil (1943, S. 218, und 1945, LXXXVIII, S. 290). Später räumte er ein, Velázquez habe das Porträt aus der Frick Collection »in persönlicher Anwesenheit des Modells« gemalt, jedoch sei längst nicht gesichert, daß das Porträt aus dem Dulwich College »nicht gleichfalls aus der Hand von Velázquez stamme, als spätere ›Replik‹ des Bildes aus der Frick Collection« (Sánchez Cantón, *The Frick Collection, An Illustrated Catalogue,* Pittsburgh 1949, I, Nr. 138, S. 293–296).

In einer vertiefenden Diskussion der Theorien von Sánchez Cantón kam ich zu dem Schluß, daß dieses Bildnis von Velázquez nach dem Modell gemalt wurde (López-Rey, 1959, S. 40–41).

Das Porträt ist in vorzüglichem Zustand, obgleich es einige oberflächliche Spuren von Abrieb aufweist, besonders an der linken Hand.

Siehe Band I, S. 89, 105, 142, 143, 144, 149, 168, 180, 200.

References: M no 228 • L-R 1963 no 255 • B no 91 • G no 121 • Madrid 1990, p. 43

Velázquez & atelier

Portrait allégorique de Philippe IV, *c. 1645*

Allegorical Portrait of Philip IV

Allegorisches Porträt Philipps IV.

393 x 267 cm

Provenance: Madrid, Marqués de Eliche (inv. de 1651) • Florence, Palazzo Pitti
Florence, Galleria degli Uffizi (« École de Rubens »)

Velázquez ne peignit que la tête du roi dans cette copie, probablement exécutée dans son atelier vers 1645, d'après le portrait allégorique de Philippe IV peint par Rubens à Madrid en 1628–1629 (aujourd'hui disparu). Le visage du roi est presque identique à celui du portrait exécuté par Velázquez à Fraga, en juin 1644 (n° 100). L'inventaire des collections du marquis de Eliche, dressé à Madrid le ler juin 1651, comprenait, sous le n° 229, un portrait équestre de Philippe IV entouré de figures allégoriques « copie d'après Rubens et la tête par Diego Velázquez », le nom de Mazo ayant été biffé devant la mention de l'artiste ayant peint « le cheval, le corps du roi et les femmes » (Pita Andrade, 1952, p. 223–236).

Un examen attentif confirme que la tête du roi, dont le menton et l'œil gauche ont subi de légères restaurations, a été brossée par Velázquez, alors que le reste du tableau est l'œuvre d'une main moins habile (López-Rey, 1959, p. 35–44). Pour de plus amples commentaires sur le portrait allégorique de Philippe IV par Rubens, aujourd'hui disparu, voir Ligo, 1970, p. 345–354.

Voir tome I, p. 144, 201.

Provenance: Madrid, Marqués de Eliche (inv. of 1651) • Florence, Palazzo Pitti
Florence, Galleria degli Uffizi ("School of Rubens")

Velázquez painted only the head of the King in this copy, executed, probably in his workshop, in the mid-1640s after the allegorical portrait of Philip IV painted by Rubens in Madrid in 1628–29 (now lost). The King's face is almost the same as in the portrait painted by Velázquez at Fraga in June 1644 (no. 100). The inventory of the Marquis of Eliche's collection compiled at Madrid on 1 June 1651 included, under no. 229, an equestrian portrait of Philip IV with allegorical figures, "copy after Rubens and the head by Diego Velázquez", the name of Mazo having been crossed out as that of the artist who had painted "the horse, the body of the King, and the women" (Pita Andrade, 1952, pp. 223–36).

Close examination confirms that the head of the King, whose chin and left eye are slightly restored, was brushed in by Velázquez, while the rest of the painting is the work of a lesser hand (José López-Rey, 1959, pp. 35–44). For further comment on Rubens' lost allegorical portrait of Philip IV, see Larry L. Ligo, 1970, pp. 345–54.

See volume I, pp. 144.

Provenienz: Madrid, Marqués de Eliche (Inv. von 1651) • Florenz, Palazzo Pitti
Florenz, Galleria degli Uffizi (»Rubens-Schule«)

Velázquez malte nur den Kopf des Königs in dieser Kopie, die vermutlich um 1645 in seiner Werkstatt ausgeführt wurde. Vorlage war ein heute verlorenes allegorisches Porträt Philipps IV., das Rubens 1628–1629 in Madrid malte. Das Gesicht des Königs ist fast identisch mit dem von Velázquez im Juni 1644 ausgeführten Porträt in Fraga (Nr. 100). Das in Madrid am 1. Juni 1651 erstellte Inventar der Sammlung des Marquis von Eliche enthielt unter Nr. 229 ein Reiterporträt Philipps IV. umgeben von Allegorien, »Kopie nach Rubens, der Kopf von Diego Velázquez«. Der durchgestrichene Name »Mazo« bezog sich auf den Künstler, der »das Pferd, den Körper des Königs und die Frauen« gemalt hatte (Pita Andrade, 1952, S. 223–236).

Eine aufmerksame Überprüfung bestätigt, daß Velázquez den Kopf des Königs, dessen Kinn und linkes Auge einer leichten Restaurierung unterzogen wurden, malte, während der Rest des Gemäldes das Werk einer weniger begabten Hand ist (López-Rey, 1959, S. 35–44). Zu erweiternden Kommentaren über das heute verlorene allegorische Porträt Philipps IV. von Rubens siehe Ligo, 1970, S. 345–354.

Siehe Band I, S. 144.

References: C no 103 • M no 195 • L-R 1963 no 198 • B no 91C • G no 122

Tête de Philippe IV d'un portrait allégorique d'après une composition de Rubens aujourd'hui disparue.

Head of Philip IV in an allegorical portrait after a lost Rubens composition.

Kopf von Philipp IV. in einem allegorischen Porträt nach einer heute verlorenen Komposition von Rubens.

Portrait d'un nain tenant un volume sur ses genoux (don Diego de Acedo, el Primo), *c. 1645*

A Dwarf Holding a Tome on his Lap (Don Diego de Acedo, el Primo)

Zwerg, ein Buch auf den Knien haltend (Don Diego de Acedo, El Primo)

106 x 82.5 cm

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (c. 1645 ?–1714 ; inv. de 1666, 1686 et 1700) • Pardo, Palacio Real (1714–1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819) **Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1201**

Des radiographies effectuées en 1960 ont révélé qu'au début de la composition le modèle ne portait pas de chapeau et que son col était rabattu.

La composition de l'œuvre évoque une « très grande » peinture à l'huile d'Alonso Sánchez Coello (1531–1588) qui fut décrite dans l'inventaire de 1637 de l'Alcázar de Madrid comme un « portrait du bouffon Morata portant des lunettes, assis par terre et tenant un livre qu'il lit, au milieu d'un paysage de montagne, avec à ses pieds quelques livres et un petit lapin ». Ce tableau, aujourd'hui disparu, se trouvait alors dans l'escalier menant à la *Galería del cierzo*, et il y a quelque apparence qu'il se soit trouvé à la même place en 1666, lorsque les portraits que fit Velázquez des nains *El Primo* et *Morra* y furent inventoriés.

Ce portrait a depuis longtemps été identifié comme celui du nain don Diego de Acedo, exécuté par Velázquez en juin 1644 à Fraga, d'où Philippe IV le fit envoyer à Madrid (Madrazo, 1872, I, p. 628–630, n° 1095 et Beruete, 1911, p. 14). Il n'y a rien dans l'exécution de ce portrait qui puisse venir contredire cette date ; il doit en vérité avoir été peint au milieu de la décennie 1640.

Les éléments biographiques disponibles concernant don Diego de Acedo ne pourraient pas non plus exclure la possibilité qu'il ait bien été le modèle de ce portrait. Selon Moreno Villa (1939, p. 55–59), son service à la Cour de Philippe IV est documenté de 1635 à sa mort le 22 octobre 1660. Son surnom, *El Primo* (le cousin), pourrait indiquer qu'il était apparenté à don Juan de Acedo y Velázquez, qui était au service du cardinal-infant don Fernando ; si l'un de ses noms de famille était également Velázquez, il est concevable qu'il se soit targué, en plaisantant ou sérieusement, d'être le cousin de l'un des serviteurs royaux de ce nom, y compris du peintre de la Cour.

Toutefois ce tableau n'a jamais été expressément décrit comme un portrait de *El Primo* dans aucun inventaire royal. Il existait un portrait de *El Primo*, de Velázquez, à l'Alcázar royal de Madrid, où il fut inventorié pour la dernière fois le 19 novembre 1700,

Provenance: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (c. 1645? till 1714; inv. of 1666, 1686 and 1700) • Pardo, Palacio Real (1714–1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819) **Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1201**

Radiographs made in 1960 revealed that at an early stage in the process of composition the sitter did not have his hat on and that he was wearing a falling collar.

The composition of this work is reminiscent of a "very large" oil painting by Alonso Sánchez Coello (1531–88) which was described in the 1637 inventory of the Madrid Alcázar as a "portrait of the buffoon Morata wearing glasses, sitting on the ground reading a book, in the midst of a mountainous landscape, with several books at his feet as well as a small rabbit". This painting, now lost, was then located on the staircase leading to the *Galería del cierzo*, and it is likely that it was in the same place in 1666, when Velázquez' portraits of the dwarfs *El Primo* and *Morra* were catalogued.

This portrait has long been identified with that of the dwarf Don Diego de Acedo, painted by Velázquez in June 1644 at Fraga, from where Philip IV sent it to Madrid (Madrazo, 1872, I, pp. 628–30, no. 1095, and Aureliano de Beruete, 1911, p. 14). Nothing in the execution of this portrait would contradict that date; it

Portrait d'un nain tenant un volume sur ses genoux, radiographie montrant un des premiers états de la composition : le nain ne porte pas de chapeau et porte un col rabattu, alors que dans la composition définitive il porte un col plat et empesé.

A Dwarf Holding a Tome on his Lap, radiograph showing an early stage of the composition: the dwarf does not have his hat on, and he is wearing a falling collar instead of the flat stiff one which he wears in the final composition.

Zwerg, ein Buch auf den Knien haltend, die Röntgenaufnahme zeigt ein frühes Stadium der Komposition: Der Zwerg ist barhäuptig und trägt anstatt des späteren steifen, hochgeschlagenen Kragens einen breiter fallenden Kragen.

References: C no 69 • M no 452 • L-R 1963 no 420 • B no 92 • G no 105 • Madrid 1990, no 55 • G P pp. 484–493

Provenienz: Madrid, El Pardo, Torre de la Parada (um 1645?–1714; Inv. von 1666, 1686 und 1700) • Pardo, Palacio Real (1714–1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (1772–1819) **Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1201**

Die Radiographien von 1960 zeigen, daß das Modell während eines früheren Gestaltungsstadiums keinen Hut trug und sein Kragen flach war.

Die Komposition des Werkes erinnert an ein »sehr großes« Ölgemälde von Alonso Sánchez Coello (1531–1588), das im Inventar von 1637 des Alcázar in Madrid beschrieben wurde als »Porträt des Narren Morata mit Brille, der am Boden sitzt und in einem Buch liest, das er in den Händen hält. Er befindet sich in einer Gebirgslandschaft und zu seinen Füßen sieht man einige Bücher und ein kleines Kaninchen«. Dieses Bild, das heute verschollen ist, befand sich damals im Treppenhaus, das zur *Galería del cierzo* führte, und es gibt Anzeichen dafür, daß es 1666 noch am selben Ort hing, als Velázquez' Porträts der Zwerge *El Primo* und *Morra* inventarisiert wurden.

Dieses Bildnis wurde lange Zeit als das des Zwerges Diego de Acedo gedeutet, das Velázquez im Juni 1644 in Fraga ausführte, von wo aus Philipp IV. es nach Madrid schickte (Madrazo, 1872, I, S. 628–630, Nr. 1095, und

tandis que, le 7 avril 1701, le portrait que nous étudions fut inventorié sans mention de l'identité du modèle, à la Torre de la Parada, et il n'y a pas de raison de supposer qu'il ait été transféré durant ce laps de temps de l'Alcázar au pavillon de chasse.

L'inventaire, inachevé, de l'Alcázar de Madrid rédigé en 1666 par Juan Bautista del Mazo, gendre de Velázquez, comprenait un « tableau du nain El Primo de la main de Velázquez ». En 1686 et en 1700, il fut inventorié dans ce même palais, toujours de la main de Velázquez et comme portrait de *El Primo*.

Le premier inventaire de la Torre de la Parada, dressé le 7 avril 1701, répertoriait dans le vestibule d'entrée « quatre portraits de différents sujets et de nains, œuvres originales de Velázquez, estimés chacun 50 doublons, faisant au total 200 doublons ». Une note apposée ultérieurement en marge indique : « Ils sont inscrits au Pardo. » Une liste non datée, jointe à l'inventaire de 1701 du palais du Pardo, semble se rapporter à ces quatre « portraits », décrits en ces termes dans deux entrées :

« 1. – Deux nains par Velázquez, évalués 100 doublons » « 27, 28. – Deux tableaux de la main de Velázquez, l'un représentant Esope et l'autre Ménippe, évalués 100 doublons. »

Un mémoire portant les dates des 17 et 28 juillet 1714, dont une copie était également jointe à l'inventaire de 1701 du Pardo, semble se rapporter à ces mêmes « portraits », bien que les nains y soient alors décrits comme des bouffons et qu'aucun nom d'artiste ne soit mentionné. Chacune de ces entrées avait deux numéros, le premier se référant à la liste non datée des tableaux provenant de la Torre de la Parada, le second indiquant évidemment le classement du tableau dans ce mémoire.

Parmi les œuvres ainsi répertoriées se trouvaient : « 27/20. – Ménippe, philosophe, en pied », « 28/21. – Esope, philosophe, en pied », « 1/24. – Un bouffon, vêtu en philosophe, en train d'étudier », et « 2/25. – Un autre bouffon, avec un jeu de cartes, dessus de porte. »

L'inventaire du Pardo rédigé en 1747 incluait ces quatre tableaux, bien qu'une fois encore le nom de Velázquez n'y fût pas mentionné : leur taille approximative était de 104 x 83,5 cm. Le portrait par Velázquez « d'un garçonnet ou d'un nain vêtu de noir, tenant un livre », précédemment au Pardo, fut ainsi inscrit, sous le n° 932, dans l'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid. L'inventaire de ce même palais, dressé en 1794, attribue le même numéro à l'œuvre et lui donne approximativement comme mesures 112 x 83,5 cm. L'œuvre porte encore, dans l'angle inférieur gauche, le numéro 932 peint en rouge.

Voir le n° 103.

Voir tome I, p. 119, 134, 136, 144, 145, 147 et *136, 137*.

must have in fact been painted in the mid-1640s.

Nor would the available biographical data concerning Don Diego de Acedo deny the possibility that he may have been the sitter for this portrait. According to Moreno Villa (1939, pp. 55–9), his service at the Court of Philip IV is documented from 1635 till his death on 22 October 1660. His nickname, *El Primo* (The Cousin), might indicate that he was a relative of Don Juan de Acedo y Velázquez, who was a knight of Santiago in the service of the Cardinal-Infante Don Fernando; if one of his family names was also Velázquez, it is conceivable that he might have claimed, in jest or in honesty, that he was a cousin of one of several royal servants of this name, including the Court painter.

However, the fact is that this painting was never described as a portrait of *El Primo* in any royal inventory. There was a portrait of *El Primo* by Velázquez at the Madrid Alcázar; it was last inventorized there on 19 November 1700, while on 7 April 1701 the portrait now under discussion was inventorized with no indication of the sitter's identity at the Torre de la Parada, and there is no reason to suppose that it had been taken in the intervening time from the Alcázar there.

The unfinished inventory of the Madrid Alcázar drawn up in 1666 by Juan Bautista del Mazo, Velázquez' son-in-law, included a 'painting of the dwarf El Primo by the hand of Velázquez. In 1686 and 1700, it was inventorized at the same place, again as by Velázquez and as a portrait of *El Primo*.

The first inventory of the Torre de la Parada was drawn up on 7 April 1701. Listed at the entrance hall were "four portraits of different subjects and dwarfs, original works by Velázquez, appraised at 50 doubloons each, making a total of 200". A later note, written on the margin, says: "They are listed at the Pardo". An undated list, filed together with the 1701 inventory of the Pardo Palace, seems to refer to those four "portraits", described as follows in two entries: "1. – Two dwarfs by Velázquez, valued at 100 doubloons", "27, 28. – Two paintings by the hand of Velázquez, one representing Aesop and the other Menippus, valued at 100 doubloons".

A memorandum bearing the dates 17 and 28 July 1714, a copy of which was also filed together with the 1701 inventory of the Pardo Palace, seems to refer to the same "portraits", though the dwarfs are now described as buffoons with no mention of any painter's name. Each entry had two numbers, the first of which apparently referred to the undated list of paintings from the Torre de la Parada mentioned above; the second number obviously indicated the painting's sequence in the memorandum.

Among the paintings thus recorded were: "27/20. – Menippus, philosopher, full-length", "28/21. – Aesop, philosopher, full-length", "1/24. – A buffoon, dressed up as a philosopher,

Beruete, 1911, S. 14). Kein Element in der Ausführung dieses Porträts läßt auf ein anderes Entstehungsdatum schließen. Es muß tatsächlich Mitte der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts gemalt worden sein.

Die verfügbaren biographischen Angaben zu Diego de Acedo können aber nicht ausschließen, daß er für dieses Porträt Modell saß. Nach Moreno Villa (1939, S. 55–59) ist sein Dienst am Hof von Philipp IV. für die Zeit von 1635 bis zu seinem Tod, am 22. Oktober 1660, belegt. Sein Beiname *El Primo* (der Vetter) könnte darauf hinweisen, daß er mit Don Juan de Acedo y Velázquez, der im Dienst des Kardinalinfanten Ferdinand stand, verwandt war. Falls einer seiner Familiennamen ebenfalls Velázquez lautete, kann man annehmen, daß er sich im Scherz oder im Ernst damit brüstete, der Vetter eines der königlichen Bediensteten gleichen Namens, hier eingeschlossen des Hofmalers, zu sein.

Auf jeden Fall wurde das Gemälde in keinem königlichen Inventar als Porträt von *El Primo* beschrieben. Es gab ein Bildnis des *El Primo* von Velázquez im königlichen Alcázar in Madrid, wo es zuletzt am 19. November 1700 inventarisiert wurde. Am 7. April 1701 hingegen wurde das Porträt ohne Nennung der Identität des Modells in der Torre de la Parada inventarisiert. Es gibt keinen Grund zu der Annahme, daß es während dieser Zeitspanne vom Alcázar zur Torre gebracht wurde.

Das unvollendete Inventar des Alcázar in Madrid wurde 1666 von Juan Bautista del Mazo, dem Schwiegersohn von Velázquez, erstellt und enthielt ein »Gemälde des Zwerges El Primo von Velázquez' Hand«. 1686 und 1700 wurde es im selben Palast inventarisiert, immer noch als Werk von Velázquez und als Porträt des *El Primo*.

Das erste Inventar der Torre de la Parada, das am 7. April 1701 erstellt wurde, führte für die Eingangshalle »vier Porträts mit unterschiedlichen Sujets und Zwergen, Originalwerke von Velázquez, geschätzter Wert jeweils 50 Dublonen, was die Summe von 200 Dublonen ergibt« auf. Eine nachträgliche Randbemerkung gibt an: »Sie sind im Pardo aufgeführt.« Eine undatierte, im Inventar von 1701 des Pardo-Palastes beigefügte Liste nimmt anscheinend Bezug auf diese vier »Porträts«, die wie folgt beschrieben werden: »1. – Zwei Zwerge von Velázquez, geschätzter Wert 100 Dublonen«, »27, 28. – Zwei Gemälde aus der Hand von Velázquez, eines mit der Darstellung des Äsop, das andere mit der des Menippos, geschätzter Wert 100 Dublonen.«

Ein auf den 17. und 28. Juli 1714 ausgestelltes Memorandum, in Kopie ebenfalls dem Inventar von 1701 des Pardo beigefügt, scheint sich auf eben diese »Porträts« zu beziehen, obgleich die Zwerge dort als Narren beschrieben werden und der Name des Künstlers nicht erwähnt wird. Jeder Eintrag hatte zwei Nummern, von denen sich die erste auf die undatierte Liste der aus der Torre de la Parada

Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Herlinda Cabrero. (N.D.L.R.)

studying", and "2/25. – Another buffoon, with a deck of cards, on a panel above the doors".

The inventory of the Palace compiled in 1747 included all four paintings, though once more without Velázquez' name. The metrical equivalent of the recorded size is 104 x 83.5 cm.

Velázquez' portrait of a "Young boy or a dwarf dressed in black, holding a book", previously in the Pardo Palace, was so described (under no. 932) in the 1772 inventory of the new Royal Palace in Madrid.

The two portraits were grouped together, under the same numbers, in the 1794 inventory of the Madrid Royal Palace. The metrical equivalent of the recorded size is 112 x 83.5 cm. The number 932 is painted in red in the lower left corner.

See no. 103.

See I, pp. 119, 134, 144, 147 and *136, 137*.

The painting was restored in 1988 at the Prado Museum restoration workshops by Herlinda Cabrero. (ed. note)

stammenden Bilder bezog, die zweite offensichtlich die Klassifizierung des Gemäldes in dem Memorandum angab.

Unter den so inventarisierten Werken befanden sich: »27/20. – Menippos, Philosoph, Ganzfigurenporträt«, »28/21. – Äsop, Philosoph, Ganzfigurenporträt«, »1/24. – Ein als Philosoph verkleideter Narr bei seinen Studien« und »2/25. – Ein weiterer Narr mit einem Kartenspiel, über einer Tür aufgehängt.«

Das 1747 niedergeschriebene Inventar des Pardo enthielt diese vier Gemälde, aber ohne Erwähnung des Namens Velázquez. Ihre ungefähre Größe betrug 104 x 83,5 cm. Velázquez' Porträt »eines schwarzgekleideten kleinen Jungen oder Zwerges, ein Buch haltend«, das sich zuvor im Pardo befand, wurde so unter Nr. 932 im Inventar von 1772 des neuen königlichen Palastes in Madrid verzeichnet. Das 1794 erstellte Inventar desselben Palastes ordnete dem Werk dieselbe Nummer zu und gab als ungefähre Maße 112 x 83,5 cm an. In der linken unteren Ecke trägt das Bild noch immer die in Rot aufgemalte Nummer 932.

Siehe Nr. 103.

Siehe Band I, S. 119, 134, 144, 147 und *136, 137*.

Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von Herlinda Cabrero restauriert. (Anm. d. Red.)

Portrait d'un nain assis à terre (don Sebastián de Morra ?), *c. 1645*

A Dwarf Sitting on the Floor (Don Sebastián de Morra?)

Zwerg, auf dem Boden sitzend (Don Sebastián de Morra?)

106.5 x 81.5 cm

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. de 1666, 1686, 1700 et 1735) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1746) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819)
– Inv. 1202

Pendant plus d'un siècle, le modèle a été identifié comme Sebastián de Morra (Madrazo, 1872, p. 630, n° 1096).

Sebastián de Morra avait été au service du cardinal-infant don Fernando dans les Flandres jusqu'à la mort de ce dernier, en 1641 ; il entra ensuite au service du prince Baltasar Carlos à Madrid en 1643. Après la mort de celui-ci, il resta à la Cour et y mourut en octobre 1649 (Moreno Villa, 1939, p. 119–120).

L'inventaire de l'Alcázar de Madrid, commencé en 1666 mais laissé inachevé par Juan Bautista Martínez del Mazo, gendre de Velázquez, comprenait un « tableau représentant le nain Morra par Velázquez », mesurant approximativement 125 cm de hauteur et presque autant en largeur. Cette entrée était suivie directement par celle concernant le portrait par Velázquez du nain *El Primo* (voir n° **102**).

L'inventaire de 1686 de l'Alcázar de Madrid décrivait, à peu près dans les mêmes termes, le portrait de Morra par Velázquez et celui de *El Primo*. En 1700, le portrait de Morra fut à nouveau inventorié à l'Alcázar, sous le n° 454, et évalué 40 doublons, exactement la même somme que celui de *El Primo*, qui portait le n° 455.

L'inventaire des tableaux ayant échappé à l'incendie qui ravagea l'Alcázar de Madrid en 1734, dressé avant juin 1735, incluait un « portrait en pied d'un nain, original de Diego Velázquez », dans un cadre ovale, ses mesures étant approximativement 104 x 63 cm. Ces chiffres présentaient une différence substantielle avec les dimensions inscrites pour le portrait de Morra avant l'incendie : environ 125 x 125 cm.

Que le tableau se soit trouvé dans un cadre ovale est évident, étant donné les marques de pression laissées sur la toile autour de la figure du nain. Des radiographies effectuées en 1972 ont en outre révélé que les parties peintes de la toile avaient, à une certaine époque, été repliées sur le châssis, et que l'œuvre avait subi des pertes de pigment. Des restaurations apparaissent çà et là, notamment sur le nez et les orbites du modèle.

Le portrait de ce nain non identifié fut placé au palais du Buen Retiro avec d'autres tableaux

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. of 1666, 1686, 1700 and 1735) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1746) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794)
Madrid, Museo del Prado (since 1819)
– Inv. 1202

For over a century the sitter has been supposedly Sebastián de Morra (Madrazo, 1872, p. 630, no. 1096).

Sebastián de Morra had been in the service of the Cardinal-Infante Don Fernando in Flanders till the latter's death in 1641, and entered that of Prince Baltasar Carlos at Madrid in 1643. After the Prince's death, he remained at the Court where he died about three years later, in October 1649 (Moreno Villa, pp. 119–20).

The inventory of the Madrid Alcázar which was begun in 1666 but left unfinished by Juan Bautista Martínez del Mazo, Velázquez' son-in-law, listed "another picture representing the dwarf Morra by the hand of Diego Velázquez". The metrical equivalent of the recorded size is approximately 125 cm in height and almost the same in width. This entry was immediately followed by that concerning Velázquez' portrait of the dwarf *El Primo* (see no. **102**).

The 1686 inventory of the Alcázar described in roughly the same terms, though with no appraisal, Velázquez' portrait of Morra, as well as that of *El Primo*. In 1700 the portrait of Morra was inventorized again at the Alcázar,

Portrait d'un nain assis à terre, radiographie.

A Dwarf Sitting on the Floor, radiograph.

Zwerg, auf dem Boden sitzend, Röntgenaufnahme.

Provenienz: Madrid, Alcázar (Inv. von 1666, 1686, 1700 und 1735) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1746) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819)
– Inv. 1202

Mehr als hundert Jahre lang wurde das Modell als Sebastián de Morra identifiziert (Madrazo, 1872, S. 630, Nr. 1096).

Sebastián de Morra stand in Flandern in den Diensten des Kardinalinfanten Ferdinand bis zu dessen Tod im Jahre 1641. Danach, 1643, trat er in den Dienst des Prinzen Baltasar Carlos in Madrid ein. Nach dessen Tod blieb er am Hof und starb im Oktober 1649 (Moreno Villa, 1939, S. 119–120).

Das 1666 von Juan Bautista Martínez del Mazo, dem Schwiegersohn von Velázquez, begonnene, aber unvollendet gebliebene Inventar des Alcázar in Madrid enthielt ein »Gemälde mit der Darstellung des Zwerges Morra von Velázquez« mit den ungefähren Maßen von 125 cm in der Höhe und fast ebensoviel in der Breite. Dieser Eintrag stand unmittelbar vor dem über das Porträt des Zwerges *El Primo* von Velázquez (siehe Nr. **102**).

Im Inventar von 1686 des Alcázar in Madrid wurde das Porträt von Morra und das von *El Primo* mit fast den gleichen Worten beschrieben. 1700 wurde das Bildnis von Morra unter Nr. 454 erneut im Alcázar inventarisiert und

References: C no 68 • M no 451 • L-R 1963 no 430 • B no 93 • G no 106 • Madrid 1990, no 54 • G P pp. 508–517

provenant de l'Alcázar détruit, si l'on en croit un mémoire du 28 mai 1746. Les inventaires de 1772 et 1794 du Buen Retiro le décrivaient, sous le n° 116, comme mesurant approximativement 112 x 83,5 cm. De toute évidence, le portrait avait alors été retiré de son cadre ovale et déplié pour atteindre sa taille actuelle.

Les portraits faits par Velázquez de *El Primo* et de Sebastián de Morra se trouvaient tous deux en 1700 à l'Alcázar de Madrid ; seul l'un d'eux échappa à l'incendie de 1734 ; le portrait rescapé peut être identifié avec celui qui nous occupe, principalement en raison des marques laissées sur la toile par le cadre ovale. Quant à la véritable identité du modèle, le seul point de référence est un inventaire datant de la fin du XVII[e] siècle, dont une entrée concerne une autre version de ce portrait, décrite également comme étant de Velázquez mais en identifiant le modèle comme *El Primo* (n° 104). Cette entrée, bien sûr, pourrait être erronée. En ce cas, il n'existerait aucun fondement nous permettant de décider qui représente ce portrait, de Morra ou de *El Primo*.

Voir tome I, p. 133, 134, 136, 145 et *139*.

Le tableau a été restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Herlinda Cabrero. (N.D.L.R.)

under no. 454; it was valued at 40 doubloons, exactly the same as the portrait of *El Primo*, which bore no. 455.

The inventory of the paintings compiled before July 1735 which were rescued from the fire which gutted the Madrid Alcázar in 1734, included the following entry: "full-length portrait of a dwarf, an original by Diego Velázquez". The frame referred to was oval and gilded, and its size approximately 104 x 63 cm. This was substantially different from the size recorded for the Morra portrait before the 1734 fire: about 125 cm almost square.

The fact that the painting has been in an oval frame is evident to the naked eye due to the pressure marks left on the canvas around the dwarf's figure. X-rays made in 1972 revealed, to a further extent, that painted areas of the canvas were at some time folded over the stretcher and that the painting has suffered losses of pigment. Restorations are noticeable here and there, including the sitter's nose and eye sockets.

The portrait of the unidentified dwarf was placed at the Buen Retiro Palace together with other paintings from the destroyed Alcázar, according to a memorandum signed on 28 May 1746. In 1772 and 1794 it was inventorized at the new Royal Palace in Madrid under no. 116, measuring approximately 112 x 83.5 cm. Obviously, the portrait of the "dwarf sitting" had by then been removed from its oval frame and folded out to its present size.

In 1700, Velázquez' portraits of both *El Primo* and Sebastían de Morra were at the Madrid Alcázar, and only one of them was rescued from the fire which destroyed the building in 1734; the rescued portrait can be identified with the one we are concerned with mainly on account of the marks left on the painting by the oval frame. As for the sitter's true identity, the only point of reference which we have is a late 17th-century inventory entry concerning another version of this portrait, described also as by Velázquez but identifying the sitter as *El Primo* (no. 104). This entry might, of course, have been in error. If so, there would be no basis to decide whether this portrait of a dwarf represents Morra or *El Primo*.

See volume I, pp. 132–133, 144 and *139*.

The painting was restored in 1988 in the Prado Museum restoration workshops by Herlinda Cabrero. (ed. note)

auf einen Wert von 40 Dublonen geschätzt, die gleiche Summe wie die des Porträts von *El Primo*, das die Nr. 455 trug.

Das vor Juni 1735 erstellte Inventar der Gemälde, die dem vernichtenden Brand des Alcázar im Jahr 1734 entgingen, schloß ein »Ganzfigurenporträt eines Zwerges, Original von Velázquez« ein, das oval gerahmt war und dessen Maße ungefähr 104 x 63 cm betrugen. Diese Angaben unterscheiden sich erheblich von den für das Porträt von Morra vor dem Brand verzeichneten Maßen: ungefähr 125 x 125 cm.

Daß sich das Bild in einem ovalen Rahmen befunden hatte, ist wegen der auf der Leinwand rund um die Figur des Zwerges hinterlassenen Druckstellen offensichtlich. Die 1972 durchgeführten Radiographien haben außerdem gezeigt, daß bemalte Partien der Leinwand zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt über den Rahmen gefaltet waren und das Werk erhebliche Farbverluste erlitten hat. Hier und da sind restaurierte Stellen bemerkbar, vor allem auf der Nase und den Augenhöhlen des Modells.

Das Porträt des unbekannten Zwerges wurde zusammen mit anderen Gemälden aus dem zerstörten Alcázar in den Buen Retiro gebracht, wenn man einem Memorandum vom 28. Mai 1746 glauben darf. In den Inventaren von 1772 und 1794 des Buen Retiro wurde es unter Nr. 116 mit den ungefähren Maßen von 112 x 83,5 cm geführt. Offensichtlich war das Porträt zu jener Zeit aus seinem Rahmen genommen und zu seinen heutigen Maßen auseinandergefaltet worden.

Velázquez' Porträts von *El Primo* und von Sebastián de Morra befanden sich beide 1700 im Madrider Alcázar. Nur eines von beiden entging dem Brand von 1734. Das gerettete Gemälde kann mit dem hier besprochenen identifiziert werden, insbesondere wegen der Abdrücke des ovalen Rahmens auf der Leinwand. Was die wirkliche Identität des Modells betrifft, ist hier der einzige Anhaltspunkt ein Inventar vom Ende des 17. Jahrhunderts. Einer seiner Einträge bezieht sich auf eine andere Version dieses Porträts, ebenfalls beschrieben als von Velázquez stammend, aber mit der Identifizierung des Modells als *El Primo* (Nr. 104). Dieser Eintrag könnte natürlich fehlerhaft sein. Dann gäbe es keine Grundlage, um zu entscheiden, ob es sich um ein Porträt von Morra oder von *El Primo* handelt.

Siehe Band I, S. 133, 134, 144, 147 und *139*.

Das Gemälde wurde 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von Herlinda Cabrero restauriert. (Anm. d. Red.)

Portrait d'un nain assis à terre auprès d'une cruche (don Sebastián de Morra ?), *c. 1645*

A Dwarf Sitting on the Floor by a Pitcher (Don Sebastián de Morra?)

Zwerg, neben einem Krug auf dem Boden sitzend (Don Sebastián de Morra?)

106 x 84.5 cm

Provenance: Madrid, succession du Marqués del Carpio (1690–1692) • Madrid, Conde de Monterrey (1692) • Madrid, Infant don Louis de Bourbon (c. 1785) • Madrid, Duquesa de San Fernando de Quiroga (le mit en vente en 1845) • Madrid, don José de Salamanca, Marqués de Salamanca (1845–1867) • Vente Salamanca, Paris, en son hôtel, 3–6 juin 1867, lot 39 (7500 francs) • Vente collection Salamanca, Paris, hôtel Drouot, 25–26 janvier 1875, lot 37 (2750 francs) • Paris, collection particulière
Suisse, collection particulière

Réplique par Velázquez, peut-être avec l'aide d'un membre de son atelier, du portrait discuté n° 103. On y voit la composition originelle, mais décentrée. Les deux tableaux, décrits comme étant de Velázquez, étaient exposés dans des collections célèbres de Madrid à la fin du XVII[e] siècle : le n° 103 à l'Alcázar royal, le n° 104 dans la résidence du marquis del Carpio.

Il a été nettoyé en 1973 ; une couche de vernis sombre a été enlevée, ainsi que plusieurs repeints dont quelques-uns, notamment sur le nez et les yeux du modèle, imitaient les coups de pinceau du portrait restauré du Prado (n° 103). Il y a de légères détériorations sur la tête du modèle, sur son œil droit, son nez et sa chevelure ; plusieurs autres sur son costume, ainsi que dans le fond et au premier plan ; plusieurs traces d'abrasion, notamment dans le fond, sur la gauche du modèle.

Il existe un important repentir à l'épaule gauche du modèle ; le contour de la tête est apparent.

L'inventaire des tableaux laissés après sa mort par le septième marquis del Carpio dans sa résidence madrilène, le *Jardín de San Joaquín*, dressé en 1690, comprenait : « 252. – Un portrait de El Primo assis par terre, avec un col rabattu, vêtu de noir, avec un mantelet rouge garni de passementerie d'or, de Velázquez. » (Pita Andrade, 1960, I, p. 410). L'identification du modèle avec *El Primo*, datant de 1690, n'est pas entièrement satisfaisante (Martín González, 1960, I, p. 250–256 ; voir également n° 103).

Une description plus complète de ce portrait figure dans un autre inventaire de cette même collection, rédigé le 10 octobre 1692 : « 252. – Un portrait de *El Primo* assis par terre, avec un col rabattu, vêtu de noir avec un manteau rouge décoré de passementerie dorée ; seules les semelles de ses souliers sont visibles ; il y a une

Provenance: Madrid, Marqués del Carpio's estate (1690–1692) • Madrid, Conde de Monterrey (1692) • Madrid, Infante Don Luis de Borbón (c. 1785) • Madrid, Duquesa de San Fernando de Quiroga (sold it in 1845) • Madrid, Don José de Salamanca, Marqués de Salamanca (1845–1867) • Salamanca sale, Paris, in his hotel, 3–6 June 1867, lot 39 (7,500 francs) • Salamanca sale, Paris, Hôtel Drouot, 25–26 January 1875, lot 37 (2,750 francs) • Paris, private collection
Switzerland, private collection

Velázquez' replica, possibly with some workshop assistance, of the portrait discussed in the preceding entry (no. 103). It shows the original off-centre composition. Both paintings hung, described as by Velázquez, in well known collections at Madrid late in the seventeenth century: no. 103 in the Royal Alcázar; no. 104 at the Marquis of Carpio's mansion.

It was cleaned in 1973; a dark coat of varnish was then removed, and so were several touch-ups, some of which, notably about the sitter's nose and eyes, imitated brushstrokes of the restored portrait at the Prado (no. 103). There are slight damages in the sitter's head, including his right eye, nose and hair, and several in his costume, as well as in the foreground and background areas; rubbed in several spots, notably the background to the sitter's left.

There is a large *pentimento* around the sitter's left shoulder; his head's broad outline is noticeable.

The 1690 inventory of the paintings left by the deceased 7th Marquis of Carpio in his mansion *Jardin de San Joaquín* in Madrid included: "252. – A portrait of *El Primo* sitting on the floor, with a falling collar, clad in black and a red frock decorated with gold braid, by Velázquez" (Pita Andrade, 1960, I, p. 410). The identification of the sitter as *El Primo*, recorded in 1690, is not entirely conclusive (Martín González, 1960, I, pp. 250–6; see also no. 103 above).

A fuller description of this portrait was given in another inventory of the same collection drawn up on 10 October 1692: "252. – A portrait of *El Primo* sitting on the floor, with a falling collar, clad in black and a red frock decorated with gold braid; only the soles of his shoes are visible; there is a pitcher at his side. Original by Diego Velázquez", measuring 125 x 104 cm. This inventory is in archive of the House of Alba at Madrid ("caja" 221, no. 2).

Provenienz: Madrid, Nachlaß des Marqués del Carpio (1690–1692) • Madrid, Conde de Monterrey (1692) • Madrid, Infant Don Louis de Bourbon (um 1785) • Madrid, Duquesa de San Fernando de Quiroga (Verkauf 1845) • Madrid, Don José de Salamanca, Marqués de Salamanca (1845–1867) • Paris, Verkauf der Sammlung Salamanca, in seinem Herrschaftshaus, 3.–6. Juni 1867, Los 39 (7500 Francs) • Paris, Verkauf der Sammlung Salamanca, Hôtel Drouot, 25.–26. Januar 1875, Los 37 (2750 Francs) • Paris, Privatbesitz
Schweiz, Privatbesitz

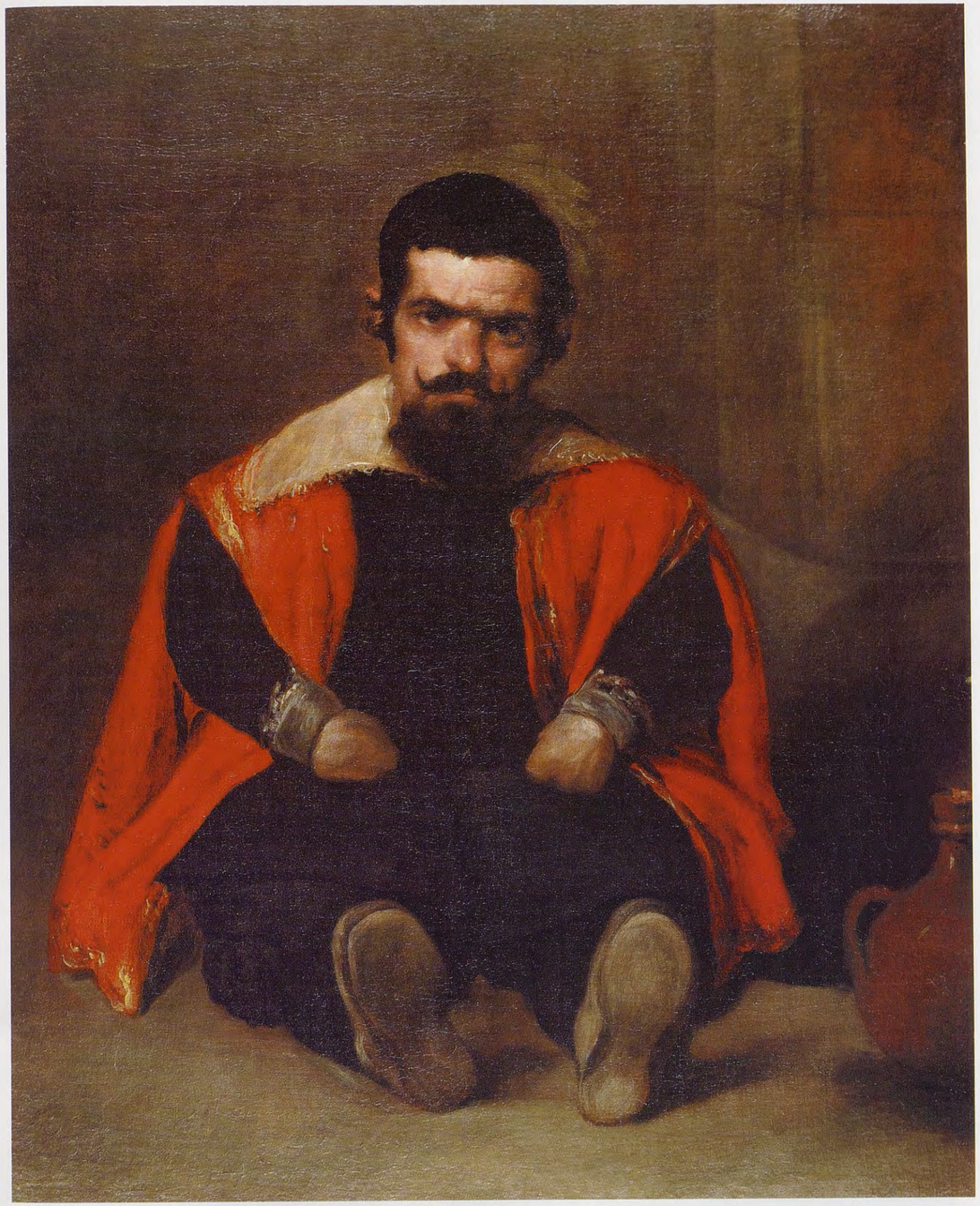
Das Gemälde ist eine Replik von Velázquez – vielleicht mit Hilfe eines Werkstattmitglieds entstanden – des Porträts Nr. 103. Man sieht die originale Bildkomposition, jedoch dezentriert. Beide Bilder, beschrieben als Werke von Velázquez, hingen Ende des 17. Jahrhunderts in berühmten Madrider Sammlungen: Nr. 103 im königlichen Alcázar, Nr. 104 in der Villa des Marquis von Carpio.

1973 wurde es gereinigt. Eine dunkle Firnisschicht wurde entfernt, außerdem mehrere übermalte Stellen, von denen einige, besonders an der Nase und den Augen, die Pinselführung des im Prado restaurierten Porträts nachahmten (Nr. 103). Am Kopf des Modells – an dem rechten Auge, der Nase und dem Haar – finden sich leichte Beschädigungen, wie auch am Gewand, im Hinter- und Vordergrund und zur Linken des Zwerges. An der linken Schulter befindet sich ein gravierendes Pentimento; der Umriß des Kopfes ist erkennbar.

Das 1690 erstellte Inventar des Gemäldenachlasses des siebten Marquis von Carpio in seiner Madrider Villa *Jardín de San Joaquín* enthielt: »252. – Ein Porträt von *El Primo*, auf dem Boden sitzend, mit flachem Kragen, schwarzgekleidet und in einem roten Kurzmantel, verziert mit goldenen Stickereiornamenten, von Velázquez« (Pita Andrade, 1960, I, S. 410). Die aus dem Jahr 1690 stammende Identifizierung des Modells mit *El Primo* ist nicht ganz schlüssig (Martín González, 1960, I, S. 250–256; siehe Nr. 103).

Eine umfassendere Beschreibung dieses Porträts wird in einem anderen Inventar derselben Sammlung, das am 10. Oktober 1692 erstellt wurde, gegeben: »252. – Ein Porträt von *El Primo*, auf dem Boden sitzend, mit flachem Kragen, schwarzgekleidet, mit rotem Kurz-

References: C no 68a • L-R 1963 nos 421 and 431 • B no 93A • G p. 102



cruche à côté de lui. Original par Diego Velázquez. » Ses mesures étaient d'environ 125 x 104 cm. Cet inventaire se trouve dans les archives de la Maison d'Albe à Madrid (« caja » 221, n° 2). Une note en marge de cet inventaire indique que le portrait a été acquis par le comte de Monterrey. Plus tard il appartint à la duchesse douairière de San Fernando de Quiroga, qui le vendit en 1845 à don José de Salamanca ; il fut alors décrit ainsi : « Il représente un nain assis, portant moustache et longue barbe, les mains dans les poches de son manteau, avec une cruche de terre à sa main gauche, et tout le fond sombre, original par Diego Vélasquez, dont la répétition par le même auteur, d'après laquelle existent plusieurs gravures, est au Musée royal de Madrid » (c'est-à-dire le Prado). Voir Saltillo, « Iniciadores de ferrocarriles y empresas industriales (1845–1846) », *Boletín de la Real Academia de Historia*, Madrid, 1951, CXXIX, p. 40.

Lors de la vente Salamanca, il fut décrit comme « une répétition de la peinture du Musée royal de Madrid » (*Catalogue des tableaux anciens [...] composant la galerie de M. le M[is] de Salamanca*, Paris, 1867, n° 39).

Curtis l'a catalogué comme une « répétition » du portrait de « Sebastián de Morra » se trouvant au Prado (n° 103). Nous y avons fait référence dans deux entrées, El Primo et Morra, de notre catalogue de 1963, sa localisation étant inconnue à l'époque.

Voir tome I, p. 134–137.

A note in the margin of this inventory shows that the portrait was acquired by the Count of Monterrey. Later it belonged to the dowager Duchess of San Fernando de Quiroga, who sold it in 1845 to Don José de Salamanca. It was then described as: "a seated dwarf, with a moustache and long beard, his hands in his coat pockets, an earthenware jug on his left hand side, with a dark background, original by Diego Velázquez, whose copy by his own hand, of which there are several engravings, is at the Royal Museum in Madrid" (i.e. the Prado). See Saltillo, "Iniciadores de ferrocarriles y empresas industriales (1845–1846)", *Boletín de la Real Academia de Historia*, Madrid, 1951, CXXIX, p. 40.

At the Salamanca sale, it was described as "a repetition of the painting at the Madrid Royal Museum" (*Catalogue des tableaux anciens [...] composant la galerie de M. le M[is] de Salamanca*, Paris, 1867, no. 39).

Curtis catalogued it as a "repetition" of the portrait of "Sebastián de Morra" at the Prado (no. 103 above). I referred to it under both El Primo and Morra in my 1963 catalogue; its location was then unknown.

See volume I, pp. 133–134.

mantel, verziert mit goldenen Stickereiornamenten. Von seinen Schuhen sind nur die Sohlen sichtbar. Neben ihm steht ein Krug. Original von Diego Velázquez.« Die Maße betrugen 125 x 104 cm. Dieses Inventar befindet sich in den Archiven des Hauses Alba in Madrid (»*caja*« 221, Nr. 2). Am Rand des Inventars ist vermerkt, daß das Porträt vom Grafen von Monterrey erworben wurde. Später gehörte es der verwitweten Herzogin von San Fernando de Quiroga, die es 1845 an José de Salamanca verkaufte. Es wurde folgendermaßen beschrieben: »Es stellt einen sitzenden Zwerg dar, der einen Schnurrbart und einen langen Bart trägt. Seine Hände stecken in den Manteltaschen. Zu seiner Linken steht ein Tonkrug. Der gesamte Hintergrund ist dunkel. Das Original stammt von Diego Velázquez, von demselben auch die Wiederholung, nach der mehrere Stiche angefertigt wurden, und befindet sich im königlichen Museum zu Madrid« (also im Prado). Siehe Saltillo, »Iniciadores de ferrocarriles y empresas industriales (1845–1846)«, *Boletín de la Real Academia de Historia*, Madrid 1951, CXXIX, S. 40.

Beim Verkauf an Salamanca wurde das Bild als »Wiederholung des Gemäldes, das sich im Prado befindet« beschrieben (*Catalogue des tableaux anciens [...] composant la galerie de M. le M[is] de Salamanca*, Paris 1867, Nr. 39).

Curtis katalogisierte es als »Wiederholung« des Porträts von »Sebastián de Morra«, das sich im Prado befindet (Nr. 103). Hierauf habe ich mich in zwei Einträgen, El Primo und Morra, in meinem Katalog von 1963 bezogen. Ihr Verbleib war damals unbekannt.

Siehe Band I, S. 134.

105

Le Couronnement de la Vierge, *c. 1645*
The Coronation of the Virgin
Krönung der Maria

178.5 x 134.5 cm

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. de 1734) · Madrid, Palacio Real del Buen Retiro · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794)
Madrid, Museo del Prado – Inv. 1168

Justi (1923, II, p. 254–257) et Beruete ([1898], 1906, p. 121) l'ont placé parmi les œuvres les plus tardives de Velázquez. Allende-Salazar (1925, p. 104, 279–280) et d'autres historiens après lui l'ont daté d'environ 1641–1642. La principale raison de cette datation est que Jusepe Martínez – ami et en quelque sorte élève de Velázquez – exécuta en 1644 un tableau sur le même sujet pour la cathédrale de Saragosse, dont la partie supérieure présente quelque ressemblance avec la composition de

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. of 1734) · Madrid, Palacio Real del Buen Retiro · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794)
Madrid, Museo del Prado – Inv. 1168

Justi (1923, II, pp. 254–7) and Beruete ([1898], 1906, p. 121) placed it among Velázquez' latest works. Allende-Salazar (1925, pp. 104, 279–80) and other scholars after him have dated it to about 1641–42. The main reason for this dating has been that Jusepe Martínez – a friend and somewhat a pupil of Velázquez – painted in 1644 a picture of the same subject for the Seo Cathedral at Saragossa, the upper part of which has some to resemble to Velázquez' composition. However, this does not necessarily imply

References: C no 5 · M no 17 · L-R 1963 no 23 · B no 86 · G no 96 · Madrid 1990, no 59 · G P pp. 446–457

Provenienz: Madrid, Alcázar (Inv. von 1734) · Madrid, Palacio Real del Buen Retiro · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794)
Madrid, Museo del Prado – Inv. 1168

Justi (1923, II, S. 254–257) und Beruete ([1898], 1906, S. 121) ordneten das Gemälde dem Spätwerk von Velázquez zu. Allende-Salazar (1925, S. 104 und 279–280) sowie andere Kunsthistoriker nach ihm datierten es auf circa 1641–1642. Der wichtigste Grund für diese Datierung liegt darin, daß Jusepe Martínez – Freund und gewissermaßen Schüler von Velázquez – 1644 ein Gemälde mit dem gleichen Sujet für die Kathedrale von Saragossa ausführte, dessen oberer Teil der Bildkom-

Velázquez.Toutefois, cela n'implique pas nécessairement que l'œuvre de Velázquez ait été terminée à cette date. Martínez aurait fort bien pu la voir avant qu'elle ne soit achevée. Il est possible également que Velázquez, qui se trouvait à Saragosse en 1644, ait fait à Martínez quelques suggestions pour la composition à laquelle ce dernier était en train de travailler. Les relations entre ces deux peintres étaient assez intimes, et nous savons par Martínez qu'il laissa Velázquez peindre dans son atelier de Saragosse au moins en une occasion ; cela aurait pu se passer en 1642, 1644, 1645 ou 1646, et peut-être même en plus d'une occasion.

Ce tableau offre quelques rapports stylistiques avec *La Légende d'Arachné* (n° 107), *Arachné* (n° 108), et *Vénus à son miroir* (n° 106), toutes trois datables de 1644 à 1648.

En 1724, Palomino déclara que ce tableau « avait été » dans l'oratoire de la reine au Palais royal de Madrid, sans en préciser l'époque (1947, p. 910). Il n'indiqua pas non plus où se trouvait l'œuvre au moment où il écrivait ces lignes. Cependant, le tableau ne fut inclus ni dans l'inventaire inachevé de ce palais commencé en 1666, ni dans celui dressé en 1686. Il ne fut pas davantage mentionné dans celui de l'Alcázar de 1700, ni dans son supplément concernant les appartements de la reine dressé le 24 janvier 1701, à la suite de quelque contestation entre la reine douairière Marie-Anne, veuve de Charles II, dernier monarque espagnol de la dynastie autrichienne, et le premier Bourbon d'Espagne, Philippe V.

La plus ancienne référence relative à cette œuvre que nous ayons trouvée est l'entrée n° 912 de l'inventaire des tableaux échappés à l'incendie qui ravagea l'Alcázar en 1734. Dans cet inventaire, dressé en 1735, le sujet de l'œuvre était décrit comme « la Sainte Trinité couronnant la Vierge », les dimensions données étaient environ 167 x 125 cm, et le nom de l'auteur, d'avorf inscrit comme Cano, puis biffé et remplacé par celui de Velázquez évaluée 6000 *reales* (« *Pinturas que se le entregaron a Don Bartolome Rusca para componer el quarto del Señor Ynfante Don Phelipe. Año 1746* », Madrid, Archives du Palais royal).

Le tableau fut alors transféré au nouveau Palais royal de Madrid où, en 1772, il fut inventorié dans l'oratoire du prince, toujours sous le n° 912, mesurant environ 188 x 125 cm, vomme original de Velázquez. L'inventaire de 1794 de ce meme palais le décrivait en termes similaires dans une entrèe non numèrotrèe, l'èvaluant à 8000 *reales*.

Voir tome I, p. 150, 155, 156, 157 et *146*, *147*, *148*.

Le tableau a été restauré en 1984 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Alfredo Pineiro. (N.D.L.R.)

that Velázquez' painting was finished by then. Martínez might have in fact seen it before completion. It might also be that Velázquez, who was in Saragossa in 1644, made some suggestion to Martínez for the composition that the latter was working on. The relation between the two painters was rather close, and we know from Martínez that he let Velázquez paint in his workshop at Saragossa at least on one occasion; this may have been in 1642, 1644, 1645 or in 1646, perhaps even on more than one occasion.

The painting shows stylistic interrelations with *The Fable of Arachne* (no. 107), *Arachne* (no. 108), and *Venus at her Mirror* (no. 106), all of which are datable to 1644–48.

In 1724, Palomino stated that this painting "had been" in the Oratory of the Queen at the Royal Palace in Madrid, without specifying when (1947, p. 910). Nor did he say where the work was at the time of writing. However, it was neither included in the inventory of this palace begun in 1666 (but never completed) nor in that compiled in 1686. Likewise, it was not mentioned in the inventory of the Alcázar compiled in 1700 nor in the supplement to it concerning the Queen's apartments drawn up on 24 January 1701 after some quibbling between Queen dowager Mariana – widow of Charles II, the last Spanish monarch of the Austrian dynasty – and Philip V, the first Bourbon Spanish King.

The earliest reference which I have found concerning this work is entry no. 912 of the inventory of paintings rescued from the fire that gutted the Alcázar in 1734. In this inventory, compiled in 1735, the subject of the painting was described as the Holy Trinity crowning the Virgin, and its size as about 167 x 125 cm. As for its painter, the name of Cano was first entered, then it was crossed out and replaced by that of Velázquez. On 28 April 1746, it was taken to the Buen Retiro Palace as a work by Velázquez valued at 6,000 *reales* ("*Pinturas que se le entregaron a Don Bartolome Rusca para componer el quarto del Señor Ynfante Don Phelipe. Año 1746*", Madrid, archive of the Royal Palace).

The painting was then moved to the new royal Palace at Madrid, where in 1772 it was inventorized in the Oratory of the Prince, always under no. 912, as measuring about 188 x 125 cm. The 1794 inventory of the same palace described it in similar terms in an unnumbered entry, placing its value at 8,000 *reales*.

See volume I, pp. 149, 154–155, 156 and *146*, *147*, *148*.

The painting was restored in 1984 in the Prado Museum restoration workshops by Alfredo Pineiro. (ed. note)

position von Velázquez ähnelt. Dennoch bedeutet dies nicht notwendigerweise, daß das Bild von Velázquez zu jener Zeit vollendet war. Es ist möglich, daß Martínez es in unvollendetem Zustand gesehen hat. Auch ist denkbar, daß Velázquez, der 1644 in Saragossa weilte, Martínez einige Vorschläge zu der Bildkomposition machte, an der letzterer gerade arbeitete. Die Beziehung zwischen den beiden Malern war vertraut, und wir wissen von Martínez, daß er Velázquez mindestens bei einer Gelegenheit in seiner Werkstatt in Saragossa malen ließ; das kann 1642, 1644, 1645 oder 1646 gewesen sein, vielleicht auch mehr als einmal.

Das Gemälde weist einige stilistische Gemeinsamkeiten mit den Bildern *Sage der Arachne* (Nr. 107), *Arachne* (Nr. 108) und *Venus mit Spiegel* (Nr. 106) auf. Alle drei können auf 1644–1648 datiert werden.

1724 erklärte Palomino, daß das Gemälde im Oratorium der Königin im königlichen Palast in Madrid »war«, ohne genauere Zeitangaben zu machen (1947, S. 910). Auch gab er nicht an, wo sich das Werk befand, als er seine Zeilen schrieb. Das Gemälde war weder im unvollendeten, 1666 begonnenen Inventar dieses Palastes noch in dem von 1686 enthalten. Ebenso wenig wurde es im Inventar von 1700 des Alcázar oder in seiner am 24. Januar 1701 erstellten Ergänzung zu den Räumen der Königin erwähnt. Letzteres wurde wegen eines Streits zwischen Maria Anna – Witwe Karls II., des letzten spanischen Monarchen aus dem Hause Habsburg – und dem ersten spanischen König aus dem Hause Bourbon, Philipp V., erstellt.

Der älteste Hinweis auf dieses Werk, den ich gefunden habe, ist der Eintrag Nr. 912 aus dem Inventar der vor dem Brand des Alcázar, 1734, geretteten Bilder. In diesem 1735 erstellten Inventar wurde das Sujet des Gemäldes als »Heilige Dreieinigkeit, die heilige Jungfrau krönend« beschrieben. Die Bildmaße waren 167 x 125 cm, und der Name des Künstlers wurde zunächst als Cano notiert, später durchgestrichen und durch »Velázquez« ersetzt. Am 28. April 1746 wurde das Gemälde als Werk von Velázquez in den Buen Retiro überführt, mit einem geschätzten Wert von 6000 *reales* (Madrid, Archive des Königlichen Palastes).

Das Gemälde wurde danach in den neuen Madrider Königspalast gebracht, wo es 1772 im Oratorium des Prinzen immer noch unter Nr. 912 und mit den Maßen von 188 x 125 cm als Original von Velázquez inventarisiert wurde. Im Inventar von 1794 desselben Palastes war es mit ähnlichen Worten in einem unnumerierten Eintrag beschrieben und auf einen Wert von 8000 *reales* geschätzt worden.

Siehe Band I, S. 149, 154, 155, 156 und *146*, *147*, *148*.

Das Gemälde wurde 1984 in den Werkstätten des Museo del Prado von Alfredo Pineiro restauriert. (Anm. d. Red.)

Vénus à son miroir, *c. 1644–1648*

Venus at her Mirror

Venus mit Spiegel

122.5 x 177 cm

Provenance: Madrid, don Gaspar Méndez de Haro, VI Marqués del Carpio (inv. du 1er juin 1651) • Madrid, collection Marqués del Carpio (jusqu'en 1688) • Madrid, collection Duques de Alba (1688–fin du XVIIIe siècle) • Madrid, don Manuel Godoy, Principe de La Paz (c. 1800, vendu après octobre 1808) • Londres, W. Buchanan (1813) • Rokeby Hall, John Bacon Sawrey Morritt • Londres, Agnew and Sons (1905)
Londres, The Trustees of the National Gallery (depuis 1906) – Inv. 2057

Réduit sur la gauche. A subi des frottements en plusieurs endroits. Il y a d'anciennes déchirures sur le bras droit de Vénus et le creux de ses reins ; sa hanche et son dos ont été lacérés en plusieurs endroits par une suffragette irascible en 1914, ce qui a nécessité une restauration. En 1965, de vieux repeints et une couche de vernis brun encrassé ont été enlevés. En même temps, quelques-uns des contours esquissés que Velázquez avait volontairement repeints reparurent trop nettement. Tel est le cas pour la figure de Cupidon, particulièrement sa main droite et son pied, ainsi que le profil, les épaules, le bras droit et le pied gauche de Vénus. Son torse a été amplement repeint, et la rougeur de ses joues accentuée, tant sur son profil que dans le reflet de face dans le miroir. Ce reflet originellement exécuté d'une main légère et considéré de longue date comme « usé » (MacLaren, 1952, p. 7), s'en est trouvé intensifié comme s'il s'agissait d'un gros plan. Quant au miroir lui-même, les repentirs du haut et du côté gauche sont devenus un peu trop apparents. Les délicates touches bleues qui, à l'origine, égayaient le drap de lit assez sombre ont été substantiellement agrandies sur presque toute sa surface. Pour un compte rendu chaleureux de ce « nettoyage avec retouches », voir le rapport du directeur dans *The National Gallery, January 1965–December 1966*, Londres, 1967, p. 71–72.

Beruete ([1898], 1906, p. 112), Justi (1923, II, p. 268 ss. et 340 ss.), Allende-Salazar (1925, p. 151–152, 283), Mayer (1936, n° 58) et Lafuente (1943, nos 117, 118 ; 1944, nos 120, 122) ont soutenu que *Vénus à son miroir* et *La Légende d'Arachné* avaient été exécutées sensiblement à la même époque, l'opinion prédominante étant que toutes deux avaient été peintes vers 1657.

Nous savons, en fait, que *Vénus à son miroir* se trouvait déjà dans la collection du sixième marquis del Carpio le 1er juin 1651 (Pita Andrade, 1952, XXV, p. 223–236) ; à cette époque, Velázquez n'était pas encore revenu à Madrid, après son second séjour en Italie, ce qui incite à conclure qu'il avait peint ce tableau

References: C no 34 • M no 58 • L-R 1963 no 64 • B no 105 • G no 132 • Madrid 1990, no 63

Provenance: Madrid, Don Gaspar Méndez de Haro, 6th Marqués del Carpio (inv. of 1 June 1651) • Madrid, Marqués del Carpio Collection (till 1688) • Madrid, The Duke and Duchess of Alba Collection (from 1688 till the end of the eighteenth century) • Madrid, Don Manuel Godoy, Principe de La Paz (c. 1800, sold after October 1808) • London, W. Buchanan (1813) • Rokeby Hall, John Bacon Sawrey Morritt • London, Agnew and Sons (1905)
London, The Trustees of the National Gallery (since 1906) – Inv. 2057

Cut down on the left. Rubbed in several places. There are old tears across Venus' right arm and the small of her back; her hip and her back were slashed in seven places by an incensed suffragette in 1914 – which required restoration. In 1965 old touch-ups and a coating of ingrained brownish varnish were removed. Also, at the same time, some of the tentative contours that Velázquez had purposely painted over were brought to light all too clearly. Such is the case with the figure of Cupid, particularly his right hand and foot, and Venus' profile, shoulders, right arm and left foot. Her torso was extensively repainted, and her reddish cheeks notably stressed both in the profile view of her head and in its frontal reflection in the mirror. This mirror reflection, originally thinly painted and long recorded as "worn" (MacLaren, 1952, p. 7), was intensified into a sort of close-up. As for the mirror itself, the *pentimenti* in its top and left side became a little too conspicuous. The light blue touches that originally enlivened the blackish sheet on the bed were substantially increased and extended over most of it. For a glowing account of this "cleaning and retouching", see the director's report in *The National Gallery, January 1965–December 1966*, London, 1967, pp. 71–2.

Beruete ([1898], 1906, p. 112), Justi (1923, II, pp. 268 ff., and 340 ff.), Allende-Salazar (1925, pp. 151–2, 283), Mayer (1936, no. 58), and Lafuente (1943, nos. 117, 118; 1944, nos. 120, 122) have held that *Venus at Her Mirror* and *The Fable of Arachne* were painted at about the same time, the prevailing view having been that both were executed around 1657.

However, it is now known that *Venus at Her Mirror* was at the collection of the 6th Marquis of Carpio by 1 June 1651 (Pita Andrade, 1952, XXV, pp. 223–36); at that time, Velázquez had not yet returned to Madrid from his second Italian journey, which points to the conclusion that he had painted this work some time before November 1648 when he set out on that journey. This appears more plausible than to

Provenienz: Madrid, Don Gaspar Méndez de Haro, 6. Marqués del Carpio (Inv. vom 1. Juni 1651) • Madrid, Sammlung Marqués del Carpio (bis 1688) • Madrid, Sammlung des Herzogs und der Herzogin von Alba (1688 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts) • Madrid, Don Manuel Godoy, Principe de La Paz (um 1800, nach Oktober 1808 verkauft) • London, W. Buchanan (1813) • Rokeby Hall, John Bacon Sawrey Morritt • London, Agnew and Sons (1905)
London, The Trustees of the National Gallery (seit 1906) – Inv. 2057

Das Gemälde wurde am linken Bildrand beschnitten und weist stellenweise Abrieb auf. Am rechten Arm der Venus und oberhalb der Hüftrundung sind alte Risse vorhanden. Hüfte und Rücken wurden im Jahr 1914 von einer erzürnten Suffragette an mehreren Stellen zerschnitten, weswegen eine Restaurierung erforderlich war. 1965 wurden alte Übermalungen und eine bräunlich verfärbte Firnisschicht entfernt. Dabei erschienen gleichzeitig überdeutlich einige der skizzierten Konturen, die Velázquez absichtlich übermalt hatte. Dies gilt zum Beispiel für die Figur des Cupido, besonders für seine rechte Hand und seinen Fuß, sowie für das Profil, die Schultern, den rechten Arm und den linken Fuß der Venus. Ihr Torso wurde größtenteils übermalt und die Wangenröte auf ihrem Profil wie auch im Spiegelbild hervorgehoben. Diese Spiegelung, die ursprünglich mit leichter Hand ausgeführt war und lange Zeit als »abgenutzt« galt (MacLaren, 1952, S. 7), wurde dadurch wie eine Nahaufnahme betont. Beim Spiegel selbst sind die Pentimenti oben und an der linken Seite ein wenig zu deutlich geworden. Die zarten blauen Schatten, die das dunkle Laken ursprünglich belebten, sind erheblich ausgedehnt worden und bedecken nun fast seine gesamte Fläche. Zum begeisterten Protokoll dieser »Reinigung mit Retuschen« siehe den Bericht des Direktors in *The National Gallery, January 1965–December 1966*, London 1967, S. 71–72.

Beruete ([1898], 1906, S. 112), Justi (1923, II, S. 268 ff. und 340 ff.), Allende-Salazar (1925, S. 151–152, 283), Mayer (1936, Nr. 58) und Lafuente (1943, Nr. 117, 118; 1944, Nr. 120, 122) waren der Meinung, daß *Venus mit Spiegel* und die *Sage der Arachne* eindeutig zur selben Zeit ausgeführt worden waren, und zwar um 1657.

In der Tat ist bekannt, daß *Venus mit Spiegel* sich bereits am 1. Juni 1651 in der Sammlung des 6. Marquis von Carpio befand (Pita Andrade, 1952, XXV, S. 223–236). Zu jener Zeit war Velázquez noch nicht von seinem zweiten Italienaufenthalt nach Madrid zurückgekehrt,

peu de temps avant novembre 1648, date de son départ pour ce voyage. Cela semble plus plausible que d'admettre, comme l'ont fait certains, que Velázquez avait peint cette vaste composition à Rome, entre juillet 1649 et novembre 1650, et l'avait fait envoyer à Madrid, où elle se trouvait déjà le 1er juin 1651.

Dans l'inventaire dressé en 1651, le tableau était décrit, sous le nº 222, comme représentant « une femme nue étendue sur un drap, peinte montrant son dos, accoudée sur son bras droit et se regardant dans un miroir tenu par un enfant, de la main de Velázquez », ses mesures étant approximativement 209 x 125 cm. Au XVIIe siècle, les mesures étaient indiquées en varas (1 *vara* = 83,5 cm), subdivisées en tiers ou en quarts ; cela, joint au fait que l'œuvre a été réduite sur le côté gauche, explique les différences entre les mesures relevées en 1651 et la taille actuelle du tableau.

En 1669, il figurait sous le nº 293, dans un autre inventaire de la collection del Carpio, avec des dimensions sensiblement plus grandes : environ 209 x 250 cm (Berwick et Alba, 1924, p. 88–89). Cet inventaire de 1669, qui se trouvait en 1924 dans les archives de la Maison d'Albe, est aujourd'hui manquant ou égaré.

Selon un mémoire du 10 octobre 1692, ce tableau décorait le plafond d'une pièce – peut-être une chambre à coucher – d'une propriété de la famille del Carpio, à Madrid, appelée *Jardín de San Joaquín* ; il était évalué 16 000 *reales*, évaluation la plus forte de toute la collection. Il passa ensuite entre les mains de la huitième marquise del Carpio et de son époux, le dixième duc d'Albe. Avant le 12 novembre 1800, la treizième duchesse d'Albe offrit ce tableau au premier ministre de Charles IV, Manuel Godoy (Pardo Canalis, 1979, nos 148–150, p. 300–311).

Voir tome I, p. 10, 156, 157, 161, 169, 170 et *158*, *159*.

assume, as has been done, that Velázquez painted this large composition in Rome, sometime between July 1649 and November 1650, and dispatched it to Madrid, where it was inventorized on 1 June 1651.

In the mentioned inventory of 1651, the picture was described as follows under no. 222: "A painting on canvas of a nude woman lying on a cloth, painted showing her back, leaning on her right arm and looking at herself in a mirror held by a child, by the hand of Velázquez", measuring approximately 209 x 125 cm. In the seventeenth century measurements were given to the nearest third or quarter of *vara*; this, together with the fact that the painting now under discussion has been cut down on the left, explains the differences between the size reported in the 1651 inventory and that of the painting today.

It was included under no. 293 in an inventory of the Marquise of Carpio's possessions drawn up in 1669; its size was then described as substantially larger, roughly, 209 x 250 cm (Duque de Berwick y de Alba, 1924, pp. 88–9). The 1669 inventory, which in 1924 was in the Alba archives, is at present missing or mislaid.

In the memorandum of 10 October 1692, the painting decorated the ceiling of a chamber of a property belonging to the Carpio family, in Madrid, called *Jardín de San Joaquín*. It was appraised at 16,000 *reales*, which was by far one of the highest valuations in the whole collection. It then passed to the eighteenth Marchioness of Carpio and her husband, the tenth Duke of Alba. Before 12 November 1800, the thirteenth Duchess of Alba offered this painting to Charles IV's Chief Minister, Manuel Godoy (Pardo Canalis, 1979, nos. 148–50, pp. 300–11).

See volume I, pp. 10, 156, 157, 161, 169 and *158*, *159*.

was den Schluß nahelegt, daß er das Bild kurz vor November 1648, seinem Reisebeginn, malte. Diese Annahme scheint plausibler als die von einigen Wissenschaftlern vertretene Meinung, daß er diese große Komposition zwischen Juli 1649 und November 1650 in Rom malte und sie nach Madrid schicken ließ, wo sie sich bereits am 1. Juni 1651 befand.

Im 1651 erstellten Inventar wurde das Bild unter Nr. 222 beschrieben, und zwar als »Darstellung einer nackten, auf einer Decke ausgestreckten Frau, den Rücken dem Betrachter zugewandt, die sich auf ihren rechten Arm stützt und sich in einem ihr von einem Kind vorgehaltenen Spiegel betrachtet; aus der Hand von Velázquez«. Die Maße betrugen annähernd 209 x 125 cm. Im 17. Jahrhundert wurde die Bildgröße in *varas* angegeben (1 *vara* = 83,5 cm), die in Drittel oder Viertel unterteilt wurden. Dies, zusammen mit der Tatsache, daß das Werk an der linken Seite beschnitten wurde, erklärt die Unterschiede in den Maßangaben von 1651 und der heutigen Bildgröße.

1669 wurde es unter Nr. 293 in einem anderen Inventar der Carpio-Sammlung verzeichnet und mit deutlich größeren Maßen angegeben: ungefähr 209 x 250 cm (Berwick und Alba, 1924, S. 88–89). Dieses Inventar von 1669, das sich 1924 in den Archiven des Hauses Alba befand, ist heute verloren oder verlegt.

Nach einem Memorandum vom 10. Oktober 1692 schmückte dieses Bild eine Zimmerdecke – vielleicht in einem Schlafzimmer – auf dem Besitztum *Jardín de San Joaquín* der Familie del Carpio in Madrid. Das Bild wurde auf 16 000 *reales* geschätzt, der höchste Wert der gesamten Sammlung. Danach wechselte es in die Hände der 8. Marquise von Carpio und ihres Ehemanns, des 10. Herzogs von Alba. Vor dem 12. November 1800 schenkte die 13. Herzogin von Alba dieses Gemälde dem Premierminister von Karl IV., Manuel Godoy (Pardo Canalis, 1979, Nr. 148–150, S. 300–311).

Siehe Band I, S. 10, 155, 156, 160, 169 und *158*, *159*.

La Légende d'Arachné (Les Fileuses), *c. 1644–1648*

The Fable of Arachne (Las Hilanderas)

Sage der Arachne (Die Spinnerinnen)

[167 x 252 cm] 222.5 x 293 cm (avec agrandissements)

Provenance: Madrid, don Pedro de Arce (inv. de 1664) • Don Luis de la Cerda, IX Duque de Medinaceli (inv. de 1711) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (av. 1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1173

Ce tableau fut appelé *Las Hilanderas* (Les Fileuses), au moins depuis la fin du XVIII[e] siècle jusqu'en 1948, date à laquelle Diego Angulo Íñiguez identifia de façon convaincante son sujet comme étant Pallas et Arachné (1948, p. 1–19). Peu de temps après, María Luisa Caturla publia l'entrée suivante, provenant de l'inventaire de la collection de don Pedro de Arce, rédigé à Madrid le 24 octobre 1664 : « Un autre tableau, la légende d'Arachné, par Diego Velázquez, évalué 500 ducats. » Les mesures données étaient environ 167 sur plus de 250 cm (1948, p. 292–304).

Justi (1923, II, p. 262, 268 sqq. et 340 sqq.), Beruete ([1898], 1906, p. 113–115), Allende-Salazar (1925, p. 151–152 et 283), Mayer (1936, n° 130) et Lafuente (1943, n[os] 117 et 118 ; 1944, n[os] 120 et 122) ont affirmé que *La Légende d'Arachné* et *Vénus à son miroir* (n° **106**), datent des dernières années de Velázquez, l'opinion prédominante étant que les deux œuvres ont été exécutées aux alentours de 1657 – c'est-à-dire un peu plus tard que *Velázquez et la Famille royale* (n° **124**), dont la date peut être établie sans grand risque d'erreur aux alentours de 1656.

Toutefois, nous savons aujourd'hui que *Vénus à son miroir* se trouvait à Madrid, dans

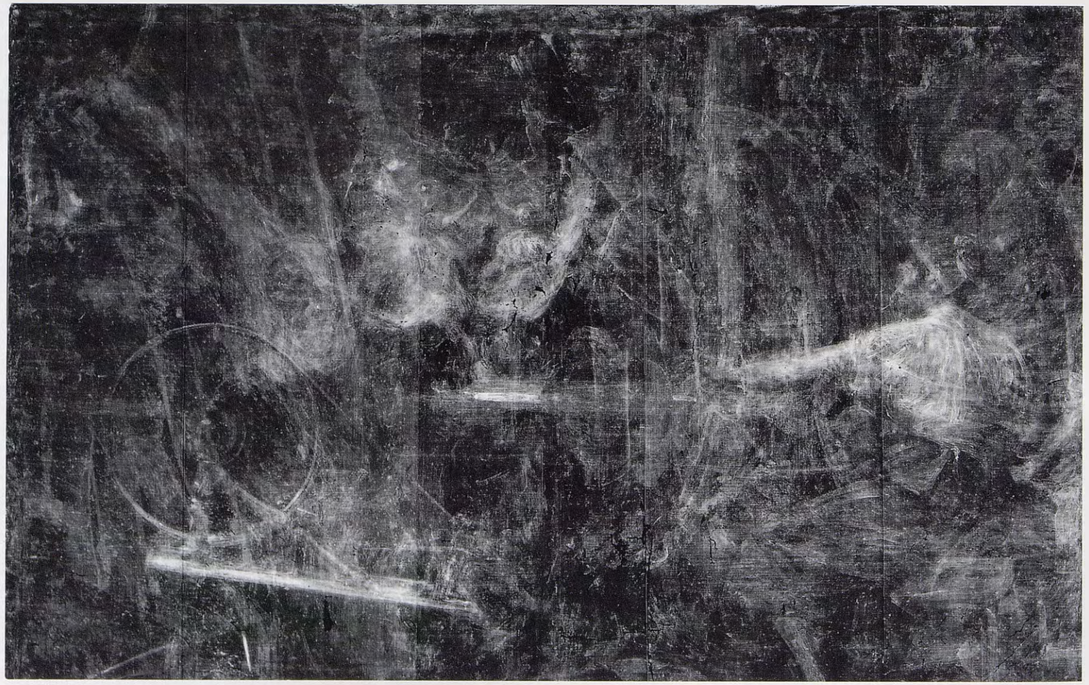
References: C no 23 • M no 130 • L-R 1963 no 56 • B no 119 • G no 133 • Madrid 1990, no 62 • G P pp. 550–563

Provenance: Madrid, Don Pedro de Arce (inv. of 1664) • Don Luis de la Cerda, 9. Duke of Medinaceli (inv. of 1711) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (before 1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1173

Known as *Las Hilanderas* – "The Spinners" or "The Tapestry Weavers" – from at least the late 18th century till 1948, when Diego Angulo Íñiguez convincingly identified the subject as that of Pallas and Arachne (1948, pp. 1–19). Soon after, María Luisa Caturla published the following entry from the inventory of the collection of Don Pedro de Arce, drawn up in Madrid on 24 October 1664: "Another painting, the fable of Arachne, by Diego Velázquez, valued at 500 ducats". The metrical equivalent of the recorded size is approximately: height 167 cm; width over 250 cm (1948, pp. 292–304).

Provenienz: Madrid, Don Pedro de Arce (Inv. von 1664) • Don Luis de la Cerda, 9. Duque de Medinaceli (Inv. von 1711) • Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (vor 1772) • Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1173

Dieses Gemälde war seit spätestens Ende des 18. Jahrhunderts unter dem Namen *Las Hilanderas* (Die Spinnerinnen) bekannt, bis Diego Angulo Íñiguez 1948 sein Sujet überzeugend als Athene und Arachne identifizierte (1948, S. 1–19). Kurze Zeit später publizierte María Luisa Caturla den folgenden Eintrag des am 24. Oktober 1664 in Madrid erstellten Inventars der Sammlung von Don Pedro de Arce: »Ein weiteres Gemälde, Sage der Arachne, von Diego Velázquez, geschätzter Wert 500 Dukaten.« Die Maße betrugen ungefähr 167 cm in der Höhe und etwas mehr als 250 cm in der Breite (1948, S. 292–304).



Page 264 :
La Légende d'Arachné, radiographie montrant la composition originelle.

Page 264:
The Fable of Arachne, radiograph showing original composition.

Seite 264:
Sage der Arachne, die Röntgenaufnahme zeigt die ursprüngliche Komposition.

Justi (1923, II, pp. 262, 268 ff., and 340 ff.), Beruete ([1898], 1906, pp. 113–5), Allende-Salazar (1925, pp. 151–2 and 283), Mayer (1936, no. 130), and Lafuente (1943, nos. 117 and 118; 1944, nos. 120 and 122) have held that *The Fable of Arachne* and *Venus at Her Mirror* (no. **106**) belong to Velázquez' last years, the prevailing view having been that both were executed around 1657 – that is, somewhat later than *Velázquez and the Royal Family* (no. **124**), whose date can be established with little risk of error around 1656.

However, it is now known that *Venus at Her Mirror* was in a Madrid private collection in 1651, when Velázquez had not yet returned from his second Italian journey, which leads to the conclusion that he painted it before November 1648, when he left Madrid.

Both Justi and Beruete, neither of whom realized that there is a likeness between the female faces in *The Coronation of the Virgin* and *Venus at Her Mirror* (nos. **105** and **106**), believed that these two works had been executed at about the same time – which, to them, meant the late 1650s. José Moreno Villa

Justi (1923, II, S. 262, 268 ff. und 340 ff.), Beruete ([1898], 1906, S. 113–115), Allende-Salazar (1925, S. 151–152 und 283), Mayer (1936, Nr. 130) und Lafuente (1943, Nr. 117 und 118; 1944, Nr. 120 und 122) bestätigten, daß die *Sage der Arachne* und *Venus mit Spiegel* (Nr. **106**) aus den letzten Lebensjahren von Velázquez stammen, wobei – nach der vorherrschenden Ansicht – beide Werke um 1657 ausgeführt wurden, ein wenig später als das Bild *Las Meninas* (Nr. **124**), das mit großer Sicherheit auf circa 1656 datiert werden kann.

Heute ist bekannt, daß sich *Venus mit Spiegel* 1651 in einer Madrider Privatsammlung befand. Zu jener Zeit weilte Velázquez zum zweiten Mal in Italien, was zu dem Schluß führt, daß er das Bild vor November 1648, der Zeit seiner Abreise aus Madrid, malte.

Justi und Beruete, die beide die Ähnlichkeit der weiblichen Gesichter in den Gemälden *Krönung der Maria* und *Venus mit Spiegel* (Nr. **105** und **106**) nicht bemerkt hatten, nahmen an, daß diese beiden Werke zur selben Zeit ausgeführt wurden, und zwar in den späten fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Moreno

une collection privée, en 1651, à un moment où Velázquez effectuait son second séjour en Italie, ce qui porte à conclure qu'il exécuta ce tableau avant novembre 1648, date de son départ de Madrid.

Justi et Beruete, qui ni l'un ni l'autre n'avaient aperçu la ressemblance des visages féminins du *Couronnement de la Vierge* et de *Vénus à son miroir* (nos 105 et 106), estimaient que ces deux œuvres avaient été exécutées sensiblement à la même époque, ce qui, pour eux, équivalait aux dernières années de la décennie 1650. Moreno Villa a mis l'accent sur cette grande ressemblance (1920, p. 64). Par la suite, Mayer, dans sa discussion d'Arachné – connue alors sous le nom d'*Une sibylle* (no 108) – a fait remarquer que ce tableau « est intimement lié dans son style » avec *La Légende d'Arachné*, et a suggéré que Velázquez avait utilisé le même modèle pour la figure féminine en buste et pour Arachné en pied. En vérité, ces deux figures sont très proches en ce qui concerne le mouvement, l'insertion dans l'espace et le modelé. Il semble donc raisonnable d'affirmer, comme l'ont fait la plupart des historiens, que *La Légende d'Arachné* a été exécutée approximativement à la même époque que *Vénus à son miroir* et *Arachné*. Dans l'état actuel de nos connaissances, cela signifie environ dix ans plus tôt que ne l'estimaient les spécialistes cités plus haut. Voir t. I, p. 238, note 157.

Des radiographies effectuées en 1960 montrent que la composition a connu des changements en cours d'exécution ; à un moment donné, on voyait une plus grande partie du visage d'Arachné. Ces radiographies nous aident également à comprendre l'éclairage de la composition originelle. Aron Borelius a fait des suggestions précieuses concernant la lumière dans ce chef-d'œuvre (1949, p. 67–74).

Le tableau est agrandi par une large bande de toile dans le haut, une autre, très inégale, en bas, et une, plus étroite, de chaque côté. Sans ces additions, la taille de l'œuvre serait très proche de celle inscrite dans l'inventaire de la collection de don Pedro de Arce, en 1664, pour *La Légende d'Arachné* quatre ans après la mort du peintre. Les bandes rajoutées sont d'une toile un peu plus grossière.

Les informations existantes nous inclinent à penser que ces additions ont été effectuées entre 1664 et 1772, alors que l'œuvre portait déjà, peint en blanc, le numéro 982 de l'inventaire royal sur la bande rajoutée à droite de la toile, où il se voit encore.

La plus ancienne référence que nous ayons pu découvrir concernant ce numéro apparaît dans l'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid, où il est dit que les numéros peints en blanc correspondent à des tableaux provenant du Buen Retiro. Qui plus est, une note en marge de cette entrée indique « Retiro ». Elle est rédigée en ces termes : « 982. – Un autre tableau représentant une manufacture de tapisseries et plusieurs femmes filant et dévidant de la laine, original de Velázquez. » Les dimensions étaient approximativement 208 x 291 cm, ce qui n'est pas très différent des dimensions actuelles de l'œuvre : 220 x 290 cm.

En 1794, il fut à nouveau inventorié au Palais royal de Madrid. Fait étrange, il fut décrit comme carré : « 982. – Tableau appelé Les fileuses : Velázquez : évalué 60 000 *reales*. » Les dimensions correspondaient à 292 x 292 cm environ. En 1814, il fut inventorié dans ce même palais avec ces mêmes dimensions.

Lafuente a affirmé, comme allant de soi, que *La Légende d'Arachné* avait « considérablement souffert dans l'incendie » qui ravagea l'ancien Alcázar de Madrid en 1734 (1943, no 117, et 1944, p. 170) ; cette affirmation fut acceptée par les autres historiens, dont nous-mêmes. Cependant, par la suite, nous pûmes découvrir qu'il n'existe aucune indication attestant que ce tableau se soit jamais trouvé à l'ancien Alcázar (López-Rey, 1968, p. 106, note 1).

Ce tableau, rentoilé et restauré il y a fort longtemps, est dans un état déplorable. Beruete, qui était d'avis que cette restauration datait du XVIIIe siècle, écrivit que ses traces « sont visibles dans le minutieux réseau produit par les craquelures, dont les sillons ont été comblés par des couleurs fraîches qui ont changé au fil du temps » ([1898], 1906, p. 115). Actuellement, il y a des plis, des craquelures ou des pertes de pigment sur presque toute la surface de la peinture, dus peut-être à quelques défectuosités au cours du rentoilage ou au rétrécissement de l'ancienne pellicule de vernis. Quelle qu'en soit la cause, que seul un examen d'experts en la technique pourrait déterminer, en 1961 le pigment s'écaillait déjà en divers endroits (L-R 1963, no 56) et il a continué à le faire depuis lors (López-Rey, 1968, p. 105, et 1974, p. 104–105).

Il est bon de rappeler ici ce que déclara Renoir quand il vit ce chef-d'œuvre en 1892 : *Je ne connais rien de plus beau. Il y a là un fond, c'est de l'or et des diamants !* (Vollard, 1938, p. 221). Hélas, cet éclat s'est considérablement obscurci depuis quelque temps.

Voir tome I, p. 156, 157, 160, 161, 163, 164, 167, 168, 169, 176, 190, 204 et *160, 161, 162, 165, 166.*

Le tableau a été restauré en 1984–1985 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila et Rocío Dávila. Deux publications font le point des connaissances documentaires et du processus de restauration de l'œuvre (Garrido, Dávila et Dávila, 1986 et 1988). (N.D.L.R.)

pointed out the close likeness (1920, p. 64). In his discussion of *Arachne*, then known as *A Sibyl* (no. 108), Mayer pointed out that the style of this painting "is very close" to *The Fable of Arachne*, and suggested that Velázquez had used the same model for the half-length female figure and for the full-length Arachne. Indeed, the two figures are quite close in regard to motion, setting in space, and modelling. It seems consequently reasonable to hold, as most scholars have done, that *The Fable of Arachne* was painted at roughly the same time as *Venus at Her Mirror* and *Arachne*. In the present state of our knowledge, this means approximately ten years earlier than the cited scholars thought. See vol. I, p. 238, note 157.

Radiographs made in 1960 show that the composition underwent changes in the process of execution; at one point more was seen of Arachne's face. The radiographs are also helpful so as to understand the lighting of the original composition. Aron Borelius made rewarding suggestions concerning the light in this masterpiece (1949, pp. 67–74).

The painting has a large strip added at the top, another which quite uneven, at the bottom, and a narrow one at either side. Without these additions, the size of the painting would be much the same as that of Velázquez' *The Fable of Arachne* inventorized in the Arce collection in 1664, four years after the painter's death. The added strips are of a somewhat coarser canvas.

The available data leads to the conclusion that the additions were made sometime between 1664 and 1772, when the painting already bore the white-painted royal inventory number 982 on the strip added at the right of the canvas, where it is still visible.

The earliest reference to this number that I have been able to find appears in the 1772 inventory of the then new Royal Palace at Madrid, where it is stated that white-painted numbers correspond to paintings coming from the Buen Retiro Palace. Moreover, a marginal note to the entry reads "Retiro". The entry says: "982. – Another picture representing a tapestry factory and several women spinning and winding yarn, an original by Velázquez". The approximate metrical equivalent of the recorded size is 208 x 291 cm, not too different from the present dimensions of the painting: 220 x 290 cm.

In 1794 it was inventorized again at the Madrid royal Palace. However, it was described as square: "982. Picture known as The Weavers: Velázquez: valued at 60,000 *reales de vellón*". Identical dimensions, approximately 292 cm square, were recorded in the 1814 inventory of the same palace.

Lafuente stated by matter of fact that *The Fable of Arachne* had "suffered considerably in the fire" that gutted the old Alcázar at Madrid in 1734 (1943, no. 117, and 1944, p. 170); his statement was accepted by other scholars, including me. However, I was later able to find out that there is no indication that the painting ever was at the old Alcázar (López-Rey, 1968, p. 106, note 1).

The painting, lined and restored long ago, is in a deplorable condition. Beruete, who thought that the restoration dated from the eighteenth century, commented that traces of it "are visible in the minute network produced by the cracks, the furrows of which have been filled with fresh colours which have changed with time" ([1898], 1906, p. 115). At present, there are folds, cracks or losses of pigment over most of the paint surface – perhaps owing to flaws in the lining procedure or to shrinking of old varnish film. Whatever the cause, which only expert technological examination could determine, the pigment was flaking off in several spots by 1961 (see L-R 1963, no. 56), and it has continued to do so ever since (see López-Rey, 1968, p. 105, and 1974, pp. 104–5).

It is worth recalling Renoir's comment on this masterpiece which he saw in 1892: *Je ne connais rien de plus beau. Il y a là un fond, c'est de l'or et des diamants!*" (Ambroise Vollard, 1938, p. 221). That brilliancy, alas, has been considerably dulled of late.

See volume I, pp. 156, 157, 160–161, 163–164, 167, 168, 169, 176, 190, 204, 214 and *160, 161, 162, 165, 166.*

The painting was restored in 1984–85 in the Prado Museum restoration workshops by María Teresa Dávila and Rocío Dávila. Two publications summarize documentary knowledge and the restoration process of this work (Garrido, Dávila and Dávila, 1986 and 1988). (ed. note)

Villa betonte die große Ähnlichkeit der beiden weiblichen Gesichter (1920, S. 64). Später verdeutlichte Mayer in seiner Diskussion über *Arachne* – die auch als *Sibylle* (Nr. 108) bekannt ist – die »nahe stilistische Verwandtschaft« zur *Sage der Arachne* und daß Velázquez dasselbe Modell für das weibliche Halbfiguren- und Ganzfigurenporträt der Arachne wählte. Tatsächlich kommen sich die beiden Figuren in Bewegung, Einfügung in den Raum und Modellierung sehr nahe. Die von den meisten Kunsthistorikern geäußerte Behauptung, das Gemälde *Sage der Arachne* sei etwa zur gleichen Zeit wie *Venus mit Spiegel* und *Arachne* ausgeführt worden, erscheint also plausibel. Bei unserem aktuellen Kenntnisstand bedeutet dies ungefähr zehn Jahre früher als die oben zitierten Wissenschaftler annahmen. Siehe Bd. I, S. 239, Anm. 157.

Die Radiographien von 1960 zeigen, daß die Bildkomposition im Verlauf der Ausführung Veränderungen erfuhr. So war zu einem bestimmten Zeitpunkt mehr vom Gesicht der Arachne zu sehen. Die Röntgenaufnahmen helfen auch, die Beleuchtung der ursprünglichen Bildkomposition zu verstehen. Aron Borelius gab wertvolle Hinweise zum Licht in diesem Meisterwerk (1949, S. 67–74).

Das Gemälde wurde am oberen Bildrand mit einem breiten Leinwandstreifen vergrößert. Ein anderer, sehr ungleichmäßiger, befindet sich am unteren Bildrand und je ein schmalerer zu beiden Seiten. Ohne diese Anfügungen wäre die Größe des Bildes fast identisch mit der von der *Sage der Arachne*, die im Inventar der Sammlung des Don Pedro de Arce von 1664, vier Jahre nach dem Tod des Malers, verzeichnet ist. Die angefügten Leinwandstreifen sind etwas gröber strukturiert.

Die verfügbaren Informationen legen den Gedanken nahe, daß die Ergänzungen zwischen 1664 und 1772 vorgenommen wurden, als das Gemälde bereits die in Weiß aufgemalte Nummer 982 des königlichen Inventars auf dem rechts angefügten Leinwandstreifen trug, wo sie sich noch immer befindet.

Der älteste Verweis auf diese Nummer, den ich entdecken konnte, findet sich im Inventar von 1772 des neuen königlichen Palastes in Madrid, wo gesagt wird, daß die in Weiß aufgemalten Nummern sich auf Gemälde aus dem Buen Retiro beziehen. Außerdem führt eine Randbemerkung dieses Eintrags den Begriff »Retiro« auf. Der Eintrag ist folgendermaßen abgefaßt: »982. – Ein weiteres Bild mit der Darstellung einer Teppichmanufaktur und mehreren Frauen, die Wolle spinnen und aufspulen, Original von Velázquez.« Die ungefähren Maße betrugen 208 x 291 cm, was sich von der aktuellen Bildgröße von 220 x 290 cm nicht stark unterscheidet.

1794 wurde es erneut im königlichen Palast von Madrid inventarisiert. Merkwürdigerweise wurde es als quadratisch beschrieben: »982. – Gemälde mit dem Titel Die Weberinnen: Velázquez: geschätzt auf 60 000 *reales*.« Die angegebenen Maße betrugen ungefähr 292 x 292 cm. 1814 wurde es im selben Palast mit derselben Bildgröße inventarisiert.

Lafuente bestätigte, daß die *Sage der Arachne* »beträchtlich durch den Brand gelitten habe«, der den ehemaligen Alcázar zu Madrid 1734 zerstörte (1943, Nr. 117, und 1944, S. 170). Diese Bestätigung wurde von anderen Kunsthistorikern aufgegriffen. Auch ich schloß mich dieser Ansicht an. Später entdeckte ich jedoch, daß es keine Beweise dafür gibt, daß dieses Bild sich jemals im alten Alcázar befunden hat (López-Rey, 1968, S. 106, Anm. 1).

Das vor langer Zeit restaurierte Gemälde, dessen originale Leinwand ebenfalls erneuert wurde, ist in einem beklagenswerten Zustand. Beruete, der die Meinung vertrat, daß die Restaurierung aus dem 18. Jahrhundert stamme, schrieb, ihre Spuren seien »sichtbar in dem äußerst feinen Netz von Farbsprüngen, dessen Risse mit frischer Farbe überdeckt wurden, die sich mit der Zeit veränderte« ([1898], 1906, S. 115). Heute sind Falten, Sprünge oder Farbverluste auf nahezu der gesamten Oberfläche des Gemäldes zu sehen. Die Ursache dafür liegt vielleicht in fehlerhafter Arbeit beim Erneuern der Leinwand oder im Austrocknen der alten Firnisschicht. Was auch immer der Grund sein mag, der nur anhand einer bildtechnischen Untersuchung durch Experten bestimmt werden könnte, im Jahr 1961 blätterte die Farbe bereits an mehreren Stellen ab (L-R 1963, Nr. 56), und dieser Prozeß schreitet seitdem fortwährend voran (López-Rey, 1968, S. 105, und 1974, S. 104–105).

Man sollte sich in Erinnerung rufen, was Renoir äußerte, als er dieses Meisterwerk 1892 sah: *»Je ne connais rien de plus beau. Il y a là un fond, c'est de l'or et des diamants!«* (Vollard, 1938, S. 221). Leider ist dieser Glanz seit einiger Zeit beträchtlich verblaßt.

Siehe Band I, S. 157, 160, 161, 163, 164, 167, 168, 169, 175, 189, 204 und *160, 161, 162, 165, 166.*

Das Gemälde wurde 1984–1985 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila und Rocío Dávila restauriert. Zwei Publikationen fassen die dokumentierten Kenntnisse und den Restaurierungsprozeß des Werkes zusammen (Garrido, Dávila und Dávila, 1986 und 1988). (Anm. d. Red.)

Arachné (Une sibylle ?), *c. 1644–1648*
Arachne (A Sibyl?)
Arachne (Sibylle?)

64 x 58 cm

Provenance: Milan, collection particulière · Munich, Julius Böhler · New York, I. Reinhardt Gallery · Toledo (Ohio), Edward Drummond Libbey · Toledo (Ohio), John Willys – Mrs Isabel van Wie Willys · Vente de la collection de Mrs Isabel van Wie Willys, New York, Parke-Bernet, 25 octobre 1945, lot 20, à Wildenstein
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (depuis 1974)

L'œuvre est en pâte légère sur presque toute sa surface, mais on trouve en quelques endroits des empâtements. Elle a subi quelques frottements dans les parties peu épaisses.

Mayer considérait, à juste titre, qu'elle est « intimement liée par le style » avec *La Légende d'Arachné* (n° 107) ; il a suggéré que le modèle de la figure d'Arachné, au premier plan, pouvait être le même que celui de la présente composition en buste. Il y a certainement une analogie dans le style, et peut-être même une relation significative voulue, entre cette jeune femme brune décoiffée et la brune Arachné également décoiffée, toutes deux pouvant être regardées comme personnifiant la Peinture, différant, bien évidemment, de la représentation iconographique formaliste donnée au sujet par Ripa (éd. 1970, p. 404–405).

Ce tableau est souvent identifié comme *Une sibylle (portant une tablette vierge)* selon William B. Jordan (1974, p. 20 et 106, n° 21).

Voir tome I, p. 156, 157, 168, 169 et *157*.

Provenance: Milan, private collection · Munich, Julius Böhler · New York, I. Reinhardt Gallery · Toledo (Ohio), Edward Drummond Libbey · Toledo (Ohio), John Willys – Mrs Isabel van Wie Willys · Mrs Isabel van Wie Willys' Collection sale, New York, Parke-Bernet, 25 October 1945, lot 20, to Wildenstein
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (since 1974)

Most areas are thinly painted while impasto has been used in others. Somewhat braded in the thinly painted areas.

Mayer rightly considered it "closely connected in style" with *The Fable of Arachne* (no. 107), and suggested that the model for the foreground figure of Arachne may have been the same used by Velázquez for this half-length composition. There is certainly a similarity in style, and possibly also in intended meaning, between this dishevelled black-haired woman and the dishevelled black-haired Arachne, both of whom may be regarded as personifications of Painting, different, of course, from "Ripa's iconographic formalization" of the subject (ed. 1970, pp. 404–5).

Till now this picture has been held to represent *A Sibyl ("with Tabula Rasa"*, according to William B. Jordan, 1974, pp. 20 and 106, no. 21).

See volume I, pp. 156, 157, 167–168 and *157*.

Provenienz: Mailand, Privatbesitz · München, Julius Böhler · New York, I. Reinhardt Gallery · Toledo (Ohio), Edward Drummond Libbey · Toledo (Ohio), John Willys – Mrs. Isabel van Wie Willys · New York, Verkauf der Sammlung von Mrs. Isabel van Wie Willys, Parke-Bernet, 25. Oktober 1945, Los 20, an Wildenstein
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (seit 1974)

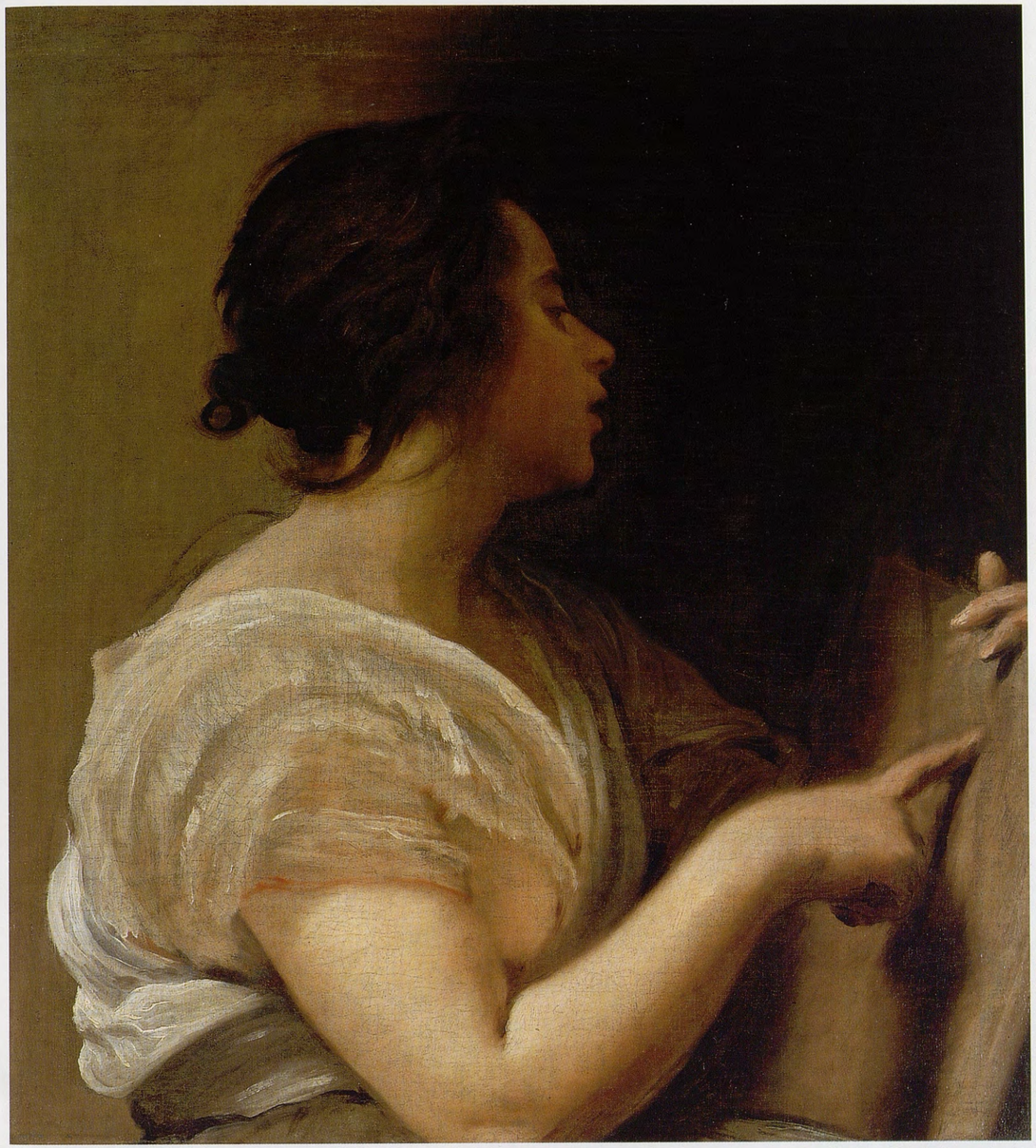
Das Werk zeichnet sich auf fast der gesamten Oberfläche durch leichten Farbauftrag aus, jedoch finden sich einige pastos aufgetragene Stellen. An den dünnen Farbpartien erlitt es teilweise Abrieb.

Mayer bezeichnete es zu Recht als »in enger Weise stilverwandt« mit der *Sage der Arachne* (Nr. 107). Er vermutete, das Modell der Figur der Arachne im Vordergrund könnte dasselbe sein wie das im Brustbild dargestellte. Sicherlich gibt es Ähnlichkeiten im Stil und vielleicht sogar eine beabsichtigte bedeutungsvolle Beziehung zwischen dieser brünetten jungen Frau ohne Kopfbedeckung und der ebenfalls barhäuptigen Arachne. Beide könnte man als Personifikation der Malerei betrachten, dabei natürlich abweichend von der formalistischen Ikonographie, die Ripa zu diesem Thema entwickelte (hrsg. 1970, S. 404–405).

Nach William B. Jordan wurde das Gemälde häufig für eine *Sibylle (mit einer unbeschriebenen Tafel)* gehalten (1974, S. 20 und 106, Nr. 21).

Siehe Band I, S. 156, 157, 167, 168 und *157*.

References: M no 570 · L-R 1963 no 591 · B no 41C · G no 134 · Madrid 1990, no 26



Portrait de l'infante Marie-Thérèse, *1648*

Infanta María Teresa

Infantin María Teresa

48.3 x 36.8 cm

Provenance: Cadix, Galerie Zenón • Paris, Trotti & Co. (1908) • New York, Henry Clay Frick (1908–1913) • New York, Philip Lehmann, Robert Lehmann (1913–1969)
New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehmann Collection, 1975
– Inv. 1975.1.147

L'infante Marie-Thérèse, fille de Philippe IV et de la reine Elisabeth de Bourbon, naquit le 20 septembre 1638 ; elle épousa Louis XIV, roi de France, le 9 juin 1660 et mourut le 30 juillet 1683.

A subi quelques altérations.

Allende-Salazar le datait de 1651 (1925, p. 136) ainsi que Mayer (1936, n° 515) et Lafuente (1943, n° 105 et 1944, n° 109), tous deux estimant que Velázquez l'avait peint peu après juin 1651, date de son retour d'Italie. Toutefois, l'infante paraît plus jeune de plusieurs années sur ce portrait que dans celui exécuté à la fin de 1652 ou au début de 1653 (n° **119**). Par conséquent, Velázquez doit l'avoir peint avant novembre 1648, date à laquelle il quitta Madrid pour se rendre en Italie. L'infante avait alors dix ans et paraît avoir cet âge dans le présent portrait.

Beruete, qui n'avait pas vu l'œuvre au moment où furent publiées les éditions anglaise et française de son *Velázquez*, la fit figurer comme peinte par Velázquez dans l'édition allemande (1909, p. 68–69) ; cependant, il prit par erreur le modèle pour la reine Marie-Anne et data le portrait de 1651.

Voir tome I, p. 170, 193 et *168*.

Provenance: Cadiz, Zenón Gallery • Paris, Trotti & Co. (1908) • New York, Henry Clay Frick (1908–1913) • New York, Philip Lehmann, Robert Lehmann (1913–1969)
New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehmann Collection, 1975
– Inv. 1975.1.147

The Infanta María Teresa, daughter of Philip IV and Queen Isabel of Bourbon, was born on 20 September 1638; she married Louis XIV of France on 9 June 1660, and died on 30 July 1683.

Somewhat rubbed.

Allende-Salazar dated it to 1651 (1925, p. 136), and so did Mayer (1936, no. 515) and Lafuente (1943, no. 105; 1944, no. 109), both of whom thought that Velázquez painted it a short while after June 1651, when he returned from Italy. The Infanta, however, looks several years younger in this portrait than in the one known to have been painted by Velázquez late in 1652 or early in 1653 (no. **119**). Velázquez must consequently have painted it before November 1648, when he set out from Madrid to Italy. The Infanta was then ten years old, and in the portrait she looks like a child of that age, dressed in the fashion of the time.

Beruete, who had not seen the painting when the French and the English editions of his *Velázquez* were published, included it as a work painted by Velázquez, in the German edition (1909, pp. 68–9); however, he mistook the sitter for Queen Mariana and dated the portrait to 1651.

See volume I, pp. 170, 193 and *168*.

Provenienz: Cadiz, Galerie Zenón • Paris, Trotti & Co. (1908) • New York, Henry Clay Frick (1908–1913) • New York, Philip Lehmann, Robert Lehmann (1913–1969)
New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehmann Collection, 1975
– Inv. 1975.1.147

Die Infantin María Teresa, Tochter von Philipp IV. und Königin Isabella von Bourbon, wurde am 20. September 1638 geboren. Sie heiratete am 9. Juni 1660 Ludwig XIV., König von Frankreich, und starb am 30. Juli 1683.

Das Bild wurde einige Male verändert.

Allende-Salazar datierte es auf 1651 (1925, S. 136). Auch Mayer (1936, Nr. 515) und Lafuente (1943, Nr. 105, und 1944, Nr. 109) nahmen dasselbe Entstehungsjahr an, wobei sie vermuteten, daß Velázquez es kurz nach Juni 1651 malte, als er aus Italien zurückkam. Allerdings scheint die Infantin auf diesem Porträt einige Jahre jünger zu sein als auf dem Ende 1652 oder Anfang 1653 gemalten (Nr. **119**). Folglich muß Velázquez es vor November 1648 ausgeführt haben, als er Madrid verließ, um nach Italien zu reisen. Die Infantin war damals zehn Jahre alt und wirkt in dem vorliegenden Porträt wie ein Kind in diesem Alter.

Beruete, der das Werk noch nicht gesehen hatte, als die französische und englische Ausgabe seines *Velázquez* erschienen, ließ es in der deutschen Ausgabe als von Velázquez gemalt aufnehmen (1909, S. 68–69). Jedoch hielt er das Modell irrtümlich für Königin Maria Anna und datierte es auf 1651.

Siehe Band I, S. 170, 191 und *168*.

References: M no 515 • L-R 1963 no 384 • B no 99 • G no 144 • Madrid 1990, p. 407

Portrait d'un chevalier de l'ordre de Santiago, *c. 1645–1650*

A Knight of the Order of Santiago

Ritter von Santiago

67 x 56 cm

Provenance: Modène, prince Cesare Ignacio d'Este (1685)
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (depuis 1747) – Inv. 698

Mayer pensait que le modèle avait probablement des rapports avec la Cour de Modène, étant donné que ce portrait était déjà entre les mains de la famille d'Este en 1685. Curieusement toutefois, le nom de Velázquez était alors indiqué comme celui du peintre, tandis que celui du modèle n'était pas mentionné. Allende-Salazar (1925, p. 122, 281) a émis l'hypothèse qu'il avait été exécuté avant le second séjour de Velázquez en Italie, et que le modèle pourrait être don Fernando de Fonseca y Ruiz de Contreras, marquis de Lapilla, qui posa pour Velázquez si l'on en croit Palomino ([1724], 1947, p. 908). Beruete ([1898], 1906, p. 74–75) écrivait qu'il existe « de nombreux points de ressemblance » entre ce portrait et celui de Martínez Montañés (n° **76**) en ce qui concerne « l'exécution de certaines parties du visage, spécialement les yeux », bien que le portrait du chevalier de l'Ordre de Santiago ne soit « pas si vigoureux » que celui de Martínez Montañés. Beruete les datait tous deux de la fin des années 1640.

Voir tome I, p. 147, 153.

Provenance: Modena, Principe Cesare Ignacio d'Este (1685)
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (since 1747) – Inv. 698

Mayer thought it probable that the sitter was connected with the Court of Modena since the portrait was already in the possession of the Este family in 1685. Curiously, though, Velázquez' name was then recorded as that of the painter of the portrait while the sitter's name was not mentioned. Allende-Salazar (1925, pp. 122, 281) suggested that it was painted before Velázquez' second Italian journey, and that the sitter may be Don Fernando de Fonseca y Ruiz de Contreras, Marqués de Lapilla, who was portrayed by Velázquez, according to Palomino: ([1724], 1947, p. 908). Beruete ([1898], 1906, pp. 74–5) wrote that there were "a number of resemblances" between this portrait and that of Martínez Montañés (no. **76**) in what concerns "the execution of certain parts of the face, especially the eyes", though the portrait of the knight of Santiago is "not so vigorous" as that of Martínez Montañés. Beruete dated both of them to the late 1640s.

See volume I, p. 147.

Provenienz: Modena, Principe Cesare Ignacio d'Este (1685)
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (seit 1747) – Inv. 698

Mayer dachte, das Modell hätte wahrscheinlich in Beziehung zum Hof von Modena gestanden, da das Porträt bereits 1685 im Besitz der Familie Este war. Merkwürdigerweise aber wurde der Name Velázquez schon als der des Malers angegeben, während der des Modells nicht genannt wurde. Allende-Salazar (1925, S. 122, 281) hat die These aufgestellt, daß Velázquez es vor seinem zweiten Italienaufenthalt malte und das Modell Don Fernando de Fonseca y Ruiz de Contreras, Marquis von Lapilla, war. Er stand, wenn man Palomino glauben kann, für Velázquez Modell ([1724], 1947, S. 908). Beruete ([1898], 1906, S. 74–75) schrieb, es gebe »zahlreiche Parallelen« zwischen diesem Porträt und dem von Martínez Montañés (Nr. **76**), was die »Ausführung gewisser Partien im Gesicht, vor allem die Augen« beträfe, obwohl der Ritter von Santiago »nicht so kraftvoll« ausgeführt sei wie Martínez Montañés. Beruete datierte beide Gemälde auf die späten vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts.

Siehe Band I, S. 145, 150.

References: C no 226 · M no 372 · L-R 1963 no 539 · B no 94 · G no 128

Portrait d'une jeune paysanne, *1645–1650*

A Country Lass

Porträt eines Bauernmädchens

65 x 51.3 cm

Provenance: Naples, don Gaspar de Haro, VII Marqués del Carpio, vice-roi d'Espagne († le 15 novembre 1687) ; sa succession • Rome, collection particulière • New York, collection particulière
Japon, collection particulière

Publié pour la première fois par Gudiol, qui le data de 1649–1650.

Inachevé, il semble avoir été réduit sur le côté droit et légèrement dans le bas.

Le corps de la jeune fille est simplement cerné de larges touches de peinture noire sur un fond assez sombre d'un brun verdâtre. La tête cependant est assez proche de ce que Velázquez ressentait comme achevé. L'exécution des cheveux châtains, brossés avec vivacité, révèle, notamment à droite du visage, une technique d'exécution voisine de celle d'*Un nain tenant un volume sur ses genoux*, datant du milieu de la décennie 1640 (n° **102**). De même, les paupières et les sourcils, brossés partiellement en touches noires, rappellent le portrait du bouffon *Don Cristóbal de Castañeda*, également inachevé, datable de 1637–1640 (n° **84**), ainsi que celui du bouffon *Don Juan de Austria*, de 1632–1633 (n° **65**).

Des accents de peinture blanche, d'épaisseur inégale, légèrement teintés de rose, illuminent le visage du front jusqu'au menton. Ces rehauts, lorsqu'ils sont vus de près, semblent planer à une distance perceptible au-dessus du pigment colorant la peau, soulignant ainsi les yeux profondément enfoncés. Tout au long, ou presque, de sa carrière, Velázquez s'est servi de tels rehauts pour accentuer le regard de ses modèles. Il est possible qu'il ait peint cette toile vers le milieu ou la fin de la décennie 1640 à Madrid. Il se peut aussi que ce soit l'un des portraits que, d'après Palomino ([1724], 1947, p. 913), il laissa inachevés à Rome en 1650.

Ce tableau a été rentoilé il y a quelques années. Les initiales D. G. H. entrelacées, surmontées d'une couronne de marquis, et surmontant le chiffre 1387, toutes peintes en noir au dos de la toile originelle, correspondaient à l'inventaire de la collection de don Gaspar de Haro, septième marquis del Carpio et vice-roi de Naples, rédigé en italien dans cette ville le 17 novembre 1687, deux jours après son décès. L'entrée, fort pertinente (f° 71), est ainsi conçue : « 1387. – Un tableau d'environ *3 palmi* [approximativement 63 cm], dans un cadre plat, portrait d'une jeune fille avec un petit mouchoir sur la tête. » La dimension mentionnée était sans doute la hauteur.

Un morceau de papier collé au dos du châssis d'origine portait une inscription datant du XVII[e]

Provenance: Naples, Don Gaspar de Haro, 7th Marqués del Carpio, Spanish Viceroy († 15 November 1687); his estate • Rome, private collection • New York, private collection
Japan, private collection

First published by Gudiol, who dated it to 1649–50.

Unfinished; it seems to have been cut down on the right side and somewhat at the bottom too.

The lass' body is merely outlined with broad strokes of black paint on a dark greenish-brown background. However, her head is rather close to Velázquez' sense of completion. The chestnut-colour hair, quickly brushed in, reveals, notably at the right of the face, a process of execution akin to that noticeable in *A Dwarf Holding a Tome on his Lap*, of the mid-1640s (no. **102**). Likewise, her eyelids and brows, partly brushed in black, recall the portrait of the jester *Don Cristóbal de Castañeda*, also unfinished, datable to 1637–40 (no. **84**), and that of the buffoon *Don Juan de Austria*, of 1632–33 (no. **65**).

Strokes of white paint, unevenly thick, with a faintly pinkish tint, highlight the face from the forehead to the chin. These highlights, when seen close up, appear to hover at a perceptible distance over the skin colour pigment, thus underscoring the deepset eyes. Velázquez made use of such highlights throughout most of his career as a means to accent the look of the human eyes. It seems rather likely that Velázquez painted it sometime in the mid- or late 1640s in Madrid. It may, indeed, be one of the several portraits which, according to Palomino ([1724], 1947, p. 913), he left unfinished at Rome in 1650.

The painting was relined three years ago. The initials D.G.H. interlaced, with a marquis crown above and the number 1387 below, all painted in black on the back of the original canvas, corresponded to the inventory of the collection of Don Gaspar de Haro, seventh Marquis of Carpio and Spanish Viceroy of Naples, drawn up in Italian in this city on 17 November 1687, two days after his death. The pertinent entry reads (fol. 71): "1387. – A picture, approximately 3 *palmi* [about 63 cm] in size, in a flat frame, portrait of a lass with a kerchief on her head". The dimension recorded was probably the height.

A paper pasted on the back of the original stretcher bore the following inscription in late seventeenth century handwriting: "Head of a woman with a kerchief on by Diego Velázquez, Spanish, born in 1594; died in 1660." Velázquez'

References: G no 141

Provenienz: Neapel, Don Gaspar de Haro, 7. Marqués del Carpio, Vizekönig von Spanien († 15. November 1687); sein Nachlaß • Rom, Privatbesitz • New York, Privatbesitz
Japan, Privatbesitz

Das Gemälde wurde zum ersten Mal von Gudiol publiziert, der es auf 1649–1650 datierte.

Unvollendet. An der rechten Seite und unten scheint es geringfügig beschnitten worden zu sein.

Der Körper des jungen Mädchens ist mit breiten schwarzen Pinselstrichen auf einem dunklen, braun-grünen Hintergrund bloß konturiert. Der Kopf hingegen entspricht Velázquez' Sinn für Vollendung. Die lebendige Ausführung der kastanienbraunen Haare verrät besonders an der rechten Gesichtshälfte eine ähnliche Technik wie bei *Zwerg, ein Buch auf den Knien haltend* aus der Mitte der vierziger Jahre (Nr. **102**). Ebenso erinnern die Augenlider und die Brauen, teilweise mit schwarzer Pinselführung, an das gleichfalls unvollendete Porträt des Hofnarren *Cristóbal de Castañeda*, das auf 1637–1640 zu datieren ist (Nr. **84**), und an das des Hofnarren *Don Juan de Austria* von 1632–1633 (Nr. **65**).

Weiße Farbakzente, ungleichmäßig dick aufgetragen, mit rosafarbenem Schimmer höhen das Gesicht von der Stirn bis zum Kinn. Von nahem betrachtet, wirken diese Glanzlichter wie schwebend über der Farbgebung der Haut, und sie unterstreichen die sehr tiefliegenden Augen. Fast während seiner gesamten Laufbahn bediente sich Velázquez solcher Höhungen, um den Blick seiner Modelle hervorzuheben. Möglicherweise malte er dieses Bild Mitte oder Ende der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Madrid. Auch kann es eines der Porträts sein, die er, nach Palomino ([1724], 1947, S. 913), 1650 unvollendet in Rom zurückließ.

Vor einigen Jahren wurde die originale Leinwand erneuert. Die verschlungenen Initialen D. G. H., darüber die Krone eines Marquis, darunter die Zahl 1387, sind in Schwarz auf die Rückseite der Originalleinwand gemalt und entsprachen dem Inventar der Sammlung von Don Gaspar de Haro, 7. Marquis von Carpio und Vizekönig von Neapel, das in eben dieser Stadt am 17. November 1687, zwei Tage nach seinem Tod, in italienischer Sprache abgefaßt wurde. Der relevante Eintrag (Fol. 71) ist folgendermaßen formuliert: »1387. – Ein Gemälde von ungefähr 3 *palmi* [etwa 63 cm] in einem flachen Rahmen. Porträt eines jungen Mädchens mit Kopftuch.« Das erwähnte Maß bezog sich sicher auf die Bildhöhe.

Ein Zettel, der auf der Rückseite des

siècle, rédigée en italien, en ces termes : « Tête de femme avec un mouchoir blanc, par Diego Velázquez, Espagnol, né en 1594, mort en 1660. » Dans l'épitaphe écrite et publiée au moment de la mort de Velázquez par son élève Juan de Alfaro (Palomino, [1724], 1947, p. 935), la date de naissance du peintre était bien 1594. La date véritable, 1599, ne fut connue qu'en 1800, lorsque Ceán la publia (V, p. 155).

L'entrée n° 97 de l'inventaire de la collection de don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, sixième marquis del Carpio, rédigé en 1651, se rapporte à une « tête de femme de Galice par Velázquez ». Les Galiciennes (*gallegas*), du nord-ouest de l'Espagne, venaient, selon une tradition bien établie, occuper à Madrid des emplois de servantes de très bas niveau (Herrero García, 1966, p. 209–213). Les dimensions de cette œuvre (environ 41 x 28 cm) sont trop petites pour que l'on puisse conclure avec certitude que cette entrée d'inventaire concerne le tableau que nous étudions. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'à cette époque, les mesures étaient loin d'être prises avec précision (Pita Andrade, 1952, p. 226–227, et L-R 1963, n° 606).

Mais il en va différemment de l'entrée relative au même sujet dans l'inventaire de la collection de don Gaspar de Haro, septième marquis del Carpio, à laquelle nous avons déjà fait référence. L'entrée 106 de cet inventaire, rédigé le 15 juin 1677 à Madrid, porte : « Un portrait d'une servante, original par Diego Velázquez, suspendu au-dessus d'une fenêtre », avec comme dimensions environ 63 x 63 cm. Cette entrée se retrouve mot pour mot dans une liste de tableaux, non datée, de la collection de don Gaspar de Haro à Madrid.

De nombreux tableaux appartenant à don Gaspar de Haro furent vendus à partir de 1690, certains en Italie, d'autres en Espagne. Dans deux mémoires, tous deux datés du 1er octobre 1692, le portrait par Velázquez d'une *gallega* fut décrit, sous le n° 112, exactement dans les mêmes termes qu'en 1677 et évalué 1000 *reales*, avec la mention *« vendido »* (vendu). On le retrouve encore sous le n° 112, avec la même évaluation et la même mention, dans un mémoire du 14 mai 1693. Enfin, un mémoire non daté précise que l'acheteur fut un certain Nicolas Nepata. (Tous les documents mentionnés plus haut sont conservés dans les archives de la Maison d'Albe, à Madrid, *« cajas »* 217 et 221. La traduction en espagnol, faite à Naples en 1687, de l'inventaire de la collection Haro dressé cette même année a disparu.)

Le portrait par Velázquez d'une *gallega*, figurant dans les inventaires et mémoires de la collection de Haro, dressés à partir de 1677, pourrait bien être le tableau qui est ici catalogué. La hauteur, d'environ 63 cm, répertoriée dans tous ces documents, en est très proche. Quant à la différence de largeur, elle pourrait provenir du fait que le tableau a été réduit sur le côté droit. Il est également possible

birthdate was recorded as 1594 in the epitaph written and published at his death by his pupil Juan de Alfaro (Palomino [1724], 1947, p. 935). The true date, 1599, became known in 1800, when Ceán published it (V, p. 155).

Entry no. 97 of the collection of Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, sixth Marquis of Carpio, which was compiled in 1651, concerns "a head of a Galician woman by Velázquez". Galician women, "*gallegas*", from Northwestern Spain, traditionally found employment at the lower levels of domestic service in Madrid (see Miguel Herrero García, 1966, pp. 209–13). The recorded size for the mentioned painting – about 41 x 28 cm – is much too small to definitely conclude that the said inventory entry concerned the painting discussed above. One must bear in mind though that measurements were at the time frequently anything but accurate (Pita Andrade, 1952, pp. 226–7, and L-R 1963, no. 606).

The case is different with an entry concerning the same subject in the inventory of the collection of Don Gaspar de Haro, 7th Marquis of Carpio, to whom reference has already been made. Entry no. 106 of this inventory, drawn up on 15 June 1677 at Madrid, reads: "A portrait of a maidservant, original by Diego Velázquez, hanging over a window". The metrical equivalent of the recorded size is approximately 63 cm square. This entry was repeated word for word in an undated list of paintings from Don Gaspar de Haro collection at Madrid.

Many of Don Gaspar de Haro's paintings were sold over a long period of time, beginning in 1690, partly in Italy and partly in Spain. In two memoranda, both dated 1 October 1692, Velázquez' portrait of a "*gallega*" was described under no. 112 in exactly the same terms as in 1677 and appraised at 1,000 *reales*, with the notation "sold" ("*vendido*"). It is again listed under no. 112, with the same valuation and also as sold, in a memorandum of 14 May 1693. Finally, an undated memorandum explains that the buyer was a Nicolás Nepata. (All the above mentioned documents are preserved in the Archives of the House of Alba, Madrid, "*cajas*" 217 and 221. The Spanish translation, made at Naples in 1687, of the inventory of the Haro collection compiled the same year is either missing or mislaid).

It is likely that Velázquez' portrait of a "*gallega*", included in Haro's inventories and memoranda which were drawn up as from 1677 is this painting. The height, approximately 63 cm, recorded in all of them is quite close to that of the painting. As for the difference in width it might be the result of the painting having been cut down on the right side. It is conceivable that this painting formed part of the Haro collection sold in Italy, identified with the painting of a like subject by Velázquez, summarily described as "portrait of a country girl", belonging to Senator Nicollo Martelli, which was included in the exhibition held by

Originalrahmens klebte, trug eine italienische Aufschrift aus dem 17. Jahrhundert mit den folgenden Worten: »Kopf einer Frau mit weißem Kopftuch, von Diego Velázquez, Spanier, geboren 1594, gestorben 1660.« In dem zum Tode von Velázquez verfaßten und veröffentlichten Epitaph seines Schülers Juan de Alfaro (Palomino, [1724], 1947, S. 935) wurde das Geburtsdatum tatsächlich mit 1594 angegeben. Das richtige Datum, nämlich 1599, wurde erst 1800 durch eine Veröffentlichung von Ceán bekannt (V, S. 155).

Der Eintrag Nr. 97 des 1651 erstellten Inventars der Sammlung des Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, 6. Marquis von Carpio, bezieht sich auf »einen Kopf einer galizischen Frau von Velázquez«. Die Galizierinnen (*gallegas*) aus dem Nordwesten Spaniens fanden traditionell in Madrid Arbeitsstellen als sehr niedrige Bedienstete (Herrero García, 1966, S. 209–213). Die Größe des Gemäldes (ungefähr 41 x 28 cm) ist viel zu klein, als daß mit Sicherheit angenommen werden könnte, daß sich dieser Inventareintrag auf das Gemälde Nr. 111 bezöge. Dennoch darf man nicht vergessen, daß zu jener Zeit bei weitem nicht genau Maß genommen wurde (Pita Andrade, 1952, S. 226–227, und L-R 1963, Nr. 606).

Aber es verhält sich anders mit dem Eintrag zum selben Sujet im Inventar der Sammlung des Don Gaspar de Haro, dem 7. Marquis von Carpio, den wir bereits erwähnten. Der Eintrag Nr. 106 dieses Inventars, das am 15. Juni 1677 in Madrid aufgestellt wurde, vermerkt: »Ein Porträt einer Dienstmagd, Original von Diego Velázquez, über einem Fenster aufgehängt«, mit den ungefähren Maßen von 63 x 63 cm. Dieser Eintrag findet sich wortwörtlich in einer undatierten Gemäldeliste der Sammlung von Don Gaspar de Haro in Madrid wieder.

Zahlreiche Bilder aus dem Besitz von Don Gaspar de Haro wurden ab 1690 verkauft, manche in Italien, andere in Spanien. In zwei Memoranda vom 1. Oktober 1692 wurde unter Nr. 112 das Velázquez-Porträt einer *gallega* beschrieben, und zwar mit genau denselben Worten wie 1677 und mit einem Schätzwert von 1000 *reales*, mit dem Zusatz *»vendido«* (verkauft). Es findet sich auch in einem Memorandum vom 14. Mai 1693 wieder, unter Nr. 112 mit demselben Schätzwert und derselben Anmerkung. Schließlich präzisiert ein undatiertes Memorandum, daß der Künstler ein gewisser Nicolas Nepata war. (Alle erwähnten Dokumente werden in den Archiven des Hauses Alba in Madrid, *»cajas«* 217 und 221, verwahrt. Die in Neapel 1687 angefertigte spanische Übersetzung des Inventars der Sammlung Haro, das im selben Jahr erstellt worden war, ist verlorengegangen).

Das Porträt einer *gallega* von Velázquez, das in den Inventaren und Memoranda der Sammlung Haro ab 1677 genannt wird, könnte das hier katalogisierte Porträt sein. Die Bildhöhe von ungefähr 63 cm, die in allen diesen Dokumenten genannt wird, kommt ihm

que ce tableau ait figuré parmi ceux de la collection Haro vendus en Italie, et qu'il doive être identifié avec le « portrait d'une paysanne » appartenant au sénateur Nicollo Martelli, présenté dans l'exposition organisée par l'Académie de dessin de San Luca à Florence, en 1767 (voir Fabia Borroni Salvadori, « Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767 », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Düsseldorf, 1974, vol. XVIII, p. 1–166).

Voir tome I, p. 147, 153.

the Accademia del Disegno di S. Luca at Florence in 1767 (see Fabia Borroni Salvadori, "Le esposizione d'arte a Firenze dal 1674 al 1767", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Düsseldorf, 1974, vol. XVIII, pp. 1–166).

See volume I, pp. 147, 150.

sehr nahe. Was die abweichende Bildbreite betrifft, könnte sie sich dadurch erklären, daß das Gemälde an der rechten Seite beschnitten wurde. Auch ist es möglich, daß das Bild zu der in Italien verkauften Sammlung Haro gehörte und daß es mit dem »Porträt eines Bauernmädchens« aus dem Besitz des Senators Nicollo Martelli gleichgesetzt werden kann. Dieses Gemälde wurde in der 1767 von der Academia del Disegno di San Luca in Florenz organisierten Ausstellung präsentiert (siehe Fabia Borroni Salvadori, »Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Düsseldorf 1974, Band XVIII, S. 1–166).

Siehe Band I, S. 147, 150.

Portrait de Juan de Pareja, *juillet 1649–mars 1650*

Juan de Pareja

Juan de Pareja

81.3 x 69.9 cm

Provenance: Rome, Cardinale Trajano d'Acquaviva (?) • Naples, collection Baranello • Naples, Sir William Hamilton (av. 1798) • Vente de Sir William Hamilton, Londres, Christie's, 27 mars 1801, à Parkes pour 39 guinées • Longford Castle, près de Salisbury, Wilts, comte de Radnor (1811–1970) • Vente, Londres, Christie's, 27 novembre 1970, lot 110, à Wildenstein pour 5 540 000 dollars
New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, Rogers Fund, and Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876–1967), by exchange supplemented by gifts from friends of the Museum, 1971 – Inv. 1971.86

Peint à Rome entre le 10 juillet 1649 et le 19 mars 1650.

Juan de Pareja, vraisemblablement métis, naquit à Séville vers 1610 et mourut à Madrid en 1670. En 1630, il se disait peintre professionnel et décida de se rendre à Madrid pour étudier auprès de son frère, Jusepe, également peintre. Nous ne savons pas à quelle date il entra dans l'atelier de Velázquez, où il semble n'avoir accompli que des tâches mineures. Ses œuvres datées existantes, toutes exécutées entre 1658 et 1669, montrent qu'il n'apprit pas grand-chose de substantiel auprès de son maître, qu'il accompagna de 1648 à 1651 dans son voyage en Italie (Rodríguez de Rivas, 1932, p. 233 ; Lafuente Ferrari, 1941, p. 23–24 ; Gaya Nuño, 1957, p. 271–286).

Un repeint sur la main du modèle, principalement sur les doigts, a été enlevé et l'emplacement convenablement restauré avant 1947.

Une partie de la surface peinte avait été repliée sur les bords du châssis, fait noté dans le catalogue de *An Exhibition of Spanish Paintings*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1947, n° 35. En 1971, le châssis a été enlevé, et les zones peintes sur les bords supérieur (3,5 cm) et de droite (5,4 cm) dépliées, restituant ainsi au portrait sa composition originelle décentrée. Un morceau de toile, de 3,2 sur 5,7 cm, manquant dans l'angle supérieur droit, a été remis en place ; il avait de toute évidence été coupé lorsque la toile avait été repliée. La toile originelle, non doublée, a été mise sur un nouveau châssis et protégée par une toile recouverte d'un enduit, mais laissée libre. La couleur du pourpoint de Pareja a été décrite avec diverses nuances de vert par des historiens qui avaient réellement pu examiner l'œuvre. Après le nettoyage de 1971, le pourpoint, l'écharpe et le manteau de Pareja apparaissent en fait gris « avec une légère pointe de vert » comme le dit le compte rendu d'Hubert von Sonnenberg (1971, s.p.).

Francisco Preciado de la Vega, dans un bref

Provenance: Rome, Cardinal Trajano d'Acquaviva (?) • Naples, Baranello Collection • Naples, Sir William Hamilton (before 1798) • Sir William Hamilton sale, London, Christie's, 27 March 1801, to Parkes for 39 guineas • Longford Castle, near Salisbury, Wilts, Earl of Radnor (1811–1970) • London, Christie's sale, 27 November 1970, lot 110, to Wildenstein for $ 5,540,000
New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, Rogers Fund, and Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876–1967), by exchange supplemented by gifts from friends of the Museum, 1971 – Inv. 1971.86

Painted sometime between 10 July 1649 and 19 March 1650 in Rome.

Juan de Pareja, who was half-caste, was born in Seville in about 1610, and died in Madrid in 1670. In 1630 he claimed to be a painter by profession, and was planning to go to Madrid for further study with his brother, Jusepe, also a painter. It is not known when he entered Velázquez' workshop, where it seems that he performed rather minor tasks. His extant dated works, all executed in the years 1658–69, show that he did not learn much of substance from his master, whom he accompanied in his 1648–51 Italian journey (Rodríguez de Rivas, 1932, p. 233; Lafuente Ferrari, 1941, pp. 23–4; Gaya Nuño, 1957, pp. 271–86).

An old touch-up on the sitter's hand, mainly around the fingers, was removed, and the spot was properly restored before 1947.

Some of the painted surface had been folded over the edges of the stretcher, as noted in the catalogue of *An Exhibition of Spanish Paintings*, London, The Arts Council of Great Britain, 1947, no. 35. In 1971 the stretcher was removed, and the painted border areas at the top (3.5 cm) and on the right (5.4 cm) were folded out, thus restoring the portrait to its original off-centre composition. A piece of canvas, measuring 3.2 by 5.7 cm, missing from the upper right corner, was replaced; it had obviously been cut off when the canvas was folded over at the top and right. The unlined original canvas was put on a new stretcher and backed by an unattached grounded canvas. The colour of Pareja's doublet has been described as of various shades of green – smirched, dark, olive, greyish olive, or plain green – by scholars who had actually examined the painting. After the 1971 cleaning, Pareja's doublet, sash and cloak do look grey "with a faintly greenish tinge", as the report says (Hubert von Sonnenberg, 1971, pages unnumbered).

Francisco Preciado de la Vega, in a short

Provenienz: Rom, Kardinal Trajano d'Acquaviva (?) • Neapel, Sammlung Baranello • Neapel, Sir William Hamilton (vor 1798) • London, Verkauf von Sir William Hamilton, bei Christie's am 27. März 1801 an Parkes für 39 Guinees • Longford Castle, in der Nähe von Salisbury, Wilts, Earl of Radnor (1811–1970) • London, Verkauf bei Christie's am 27. November 1970, Los 110, an Wildenstein für US $ 5540 000
New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, Rogers Fund, and Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876–1967), by exchange supplemented by gifts from friends of the Museum, 1971 – Inv. 1971.86

Das Bild wurde zwischen dem 10. Juli 1649 und dem 19. März 1650 in Rom gemalt.

Der Mischling Juan de Pareja wurde 1610 in Sevilla geboren und starb 1670 in Madrid. 1630 bezeichnete er sich selbst als Berufsmaler und beschloß, nach Madrid zu gehen, um zusammen mit seinem Bruder Jusepe, der auch Maler war, Studien zu betreiben. Es ist nicht bekannt, wann er in die Werkstatt von Velázquez eintrat, wo er nur untergeordnete Aufträge ausgeführt zu haben scheint. Seine überlieferten datierten Werke, die alle zwischen 1658 und 1669 gemalt wurden, beweisen, daß er nichts Bedeutendes bei seinem Meister lernte, den er von 1648 bis 1651 bei seiner Italienreise begleitete (Rodríguez de Rivas, 1932, S. 233; Lafuente Ferrari, 1941, S. 23–24; Gaya Nuño, 1957, S. 271–286).

Eine alte Übermalung an der Hand, vor allem an den Fingern, wurde entfernt und diese Stelle vor 1947 gewissenhaft restauriert.

Ein Teil der bemalten Oberfläche wurde über die Ränder des Rahmens gefaltet, wie im Katalog von *An Exhibition of Spanish Painting*, London, The Arts Council of Great Britain, 1947, Nr. 35, erwähnt wird. 1971 wurde der Rahmen entfernt. Die gefalteten, über den Rand hinaus gemalten Zonen oben (3,5 cm) und rechts (5,4 cm) zeigten die originale, dezentralisierte Bildkomposition des Porträts. Ein in der rechten oberen Bildecke fehlendes Stück Leinwand von 3,2 x 5,7 cm Größe wurde wieder eingesetzt. Offensichtlich wurde dieses Rechteck herausgeschnitten, als die Leinwand zusammengefaltet wurde. Die Originalleinwand wurde auf einen neuen Rahmen aufgezogen und doubliert. Die Farbe des Wamses von Pareja beschrieben Kunsthistoriker mit den verschiedensten Grüntönen – dunkelgrün, oliv, grau-oliv, schmutziggrün oder einfarbig grün. Nach der Reinigung von 1971 sind das Wams, die Schärpe und der Mantel von Pareja in der Tat »grau mit einem leichten Stich grün«, wie

exposé historique sur la peinture espagnole, écrit sous forme de lettre datée de Rome, en 1765, alors qu'il y résidait depuis 1745, rappelait que le cardinal Trajano d'Acquaviva (1694–1747) « avait été propriétaire » du portrait de Pareja, qui avait « la peau de couleur olivâtre », exécuté par Velázquez « la veille du jour » où il avait commencé le portrait d'Innocent X « qui se trouve à la casa Pamphili » (Bottari, 1822, VI, p. 230). Mais Preciado ne savait visiblement pas alors où se trouvait ce portrait de Velázquez.

Il est possible, certes, que le portrait que Preciado avait vu n'ait pas été l'original de Velázquez, mais une copie de ce tableau, peut-être celle se trouvant aujourd'hui à la Hispanic Society of America (L-R 1963, n° 518, 74 x 60 cm). Cette copie, de belle exécution, doit avoir été peinte après que l'original eut été replié sur son châssis – principalement sur sa droite – dans le but de « recentrer » le modèle, une mésaventure survenue également à d'autres portraits de Velázquez.

Au dos de la toile originelle du portrait du Metropolitan Museum, se trouvent quelques lettres difficilement déchiffrables, ce qui n'autorise pas à conclure que ces initiales se rapportent au cardinal Trajano d'Acquaviva. Un peu plus bas, se trouve un grand B, qui pourrait se référer à la collection Baranello de Naples, dans laquelle figurait ce tableau à la fin du XVIII[e] siècle. S'il en est ainsi, il pourrait s'agir du portrait qui avait précédemment appartenu au cardinal Trajano d'Acquaviva.

En 1798, il fut inventorié comme appartenant à Sir William Hamilton, envoyé extraordinaire de Grande-Bretagne à Naples, qui le vendit quelques années plus tard à Londres.

Voir tome I, p. 147, 148, 176, 180, 183 et *172*.

historical account of Spanish painting, written in the form of a letter in 1765 at Rome, where he had resided since 1745, recalled that Cardinal Trajano d'Acquaviva (1694–1747) "had owned" the portrait of Pareja, who had an "olivaceous flesh colour", painted by Velázquez "the day before" he began to do the portrait of Innocent X, "which is in Casa Pamphili" (G. Bottari, 1822, vol. VI, p. 230). Preciado obviously did not know the whereabouts of Velázquez' portrait of Pareja.

It might, of course, be that the portrait seen by Preciado was not Velázquez' original but a copy after it, perhaps the one now at the Hispanic Society of America (74 x 60 cm, L-R 1963, no. 518). This copy, finely executed, must have been painted after the original had been folded over the edges of the stretcher, mainly on the right, for the purpose of "centring" the sitter – a flaw which has befallen other Velázquez' portraits.

On the back of the original canvas of the portrait at the Metropolitan Museum, there is some lettering, hardly decipherable, and not distinct enough to conclude that the interlaced letters refer to Cardinal Trajano d'Acquaviva.

In 1798, it was listed as belonging to Sir William Hamilton, a special British envoy to Naples, who sold it in London several years later.

See volume I, pp. 147, 148, 176, 180, 183 and *172*.

der Bericht von Hubert von Sonnenberg vermerkt (1971).

Francisco Preciado de la Vega erinnerte 1765 in einem kurzen Exposé über die spanische Malerei, daß Kardinal Trajano d'Acquaviva (1694–1747) »Besitzer« des Porträts von Pareja gewesen war, der »eine olivfarbene Hautfarbe« hatte. Dieses Porträt sei von Velázquez, »am Tag bevor« er das Bildnis von Innozenz X. begann, ausgeführt worden, »das in der Casa Pamphili war« (Bottari, 1822, VI, S. 230). Preciado wußte offensichtlich nicht, wo sich dieses Porträt von Velázquez befand.

Sicherlich ist es möglich, daß das Porträt, das Preciado gesehen hatte, nicht das Original von Velázquez, sondern eine Kopie war, vielleicht die, die sich in der Hispanic Society of America befindet. Diese gute Kopie muß gemalt worden sein, nachdem das Original über den Rahmen gefaltet worden war, in dem Bestreben, das Modell, vor allem auf der rechten Seite, zu »zentralisieren« – ein Mißgeschick, das auch anderen Porträts von Velázquez widerfuhr.

Auf der Rückseite der Originalleinwand des Porträts aus dem Metropolitan Museum stehen einige schwer entzifferbare Buchstaben, die nicht den Schluß zulassen, daß sich diese Initialen auf Kardinal Trajano d'Acquaviva beziehen. Unten befindet sich ein großes B, was auf die Sammlung Baranello in Neapel weisen könnte, in der sich das Gemälde Ende des 18. Jahrhunderts befand. Wenn dies so ist, könnte es sich um das Porträt handeln, das zuvor Kardinal Trajano d'Acquaviva gehört hatte.

1798 wurde es als Besitz von Sir William Hamilton, britischer Gesandter in Neapel, inventarisiert. Hamilton verkaufte es einige Jahre später in London.

Siehe Band I, S. 147, 176, 179, 180 und *172*.

113

Portrait dit du barbier du Pape, *1650*

So-Called Barber to the Pope

Porträt eines Mannes (»Barbier des Papstes«)

50.5 x 47 cm

Provenance: Chilham Castle, Sir Edmund Davis · Wildenstein
New York, collection particulière

References: C no 229g · M no 463 · L-R 1963 no 482 · B no 101 · G no 139 · Madrid 1990, no 69

Selon Palomino ([1724], 1947, p. 913), Velázquez exécuta le portrait de *Miguel Angelo barbero del Papa* à Rome, en 1650.

En 1936, Mayer catalogua ce tableau comme le portrait d'un homme non identifié, exécuté par Velázquez « certainement pas avant 1647 ». Plus tard, il le répertoria de façon convaincante comme l'un des portraits exécutés par Velázquez à Rome en 1650, et suggéra que le modèle pourrait être Michelangelo, barbier d'Innocent X (1940, pl. 82).

Le grain de la toile semble identique à celui du portrait de Juan de Pareja (n° **112**) ; la facture est très semblable, notamment en ce qui concerne la bouche des modèles.

Une copie maladroite (43 x 34,5 cm) apparut sur le marché de l'art, d'abord à Dublin et par la suite à Madrid, en 1973–1974.

Voir tome I, p. 176, 183 et *181*.

Provenance: Chilham Castle, Sir Edmund Davis · Wildenstein
New York, private collection

According to Palomino ([1724], 1947, p. 913), Velázquez made the portrait of *Miguel Angelo barbero del Papa* at Rome in 1650.

In 1936, Mayer catalogued this painting as a portrait of an unidentified man executed by Velázquez "certainly not before 1647". Later, he convincingly listed it as one of the portraits painted by Velázquez in Rome in 1650, and suggested that the sitter may be Michelangelo, the barber to Innocent X (1940, pl. 82).

The grain of the canvas appears identical to that of the portrait of Juan de Pareja (no. **112**), and the brushwork is very similar in both portraits, notably around the sitter's mouth.

An awkward copy (43 x 34.5 cm) was on the art market, first in Dublin and later in Madrid, in 1973–74.

See volume I, pp. 176, 181, 183, 193 and *181*.

Provenienz: Chilham Castle, Sir Edmund Davis · Wildenstein
New York, Privatbesitz

Nach Palomino ([1724], 1947, S. 913) malte Velázquez das Porträt des *Miguel Angelo barbero del Papa* 1650 in Rom.

1936 katalogisierte Mayer dieses Gemälde als Bildnis eines unbekannten Mannes, von Velázquez »sicher nicht vor 1647« ausgeführt. Später hielt er es überzeugend für eines der von Velázquez 1650 in Rom ausgeführten Porträts und nahm an, das Modell könne Michelangelo, der Barbier von Innozenz X., sein (1940, Abb. 82).

Die Körnung der Leinwand ist anscheinend die gleiche wie bei Nr. **112**, und die Pinselführung ist in beiden Bildnissen sehr ähnlich, insbesondere am Mund der Modelle.

In den Jahren 1973–1974 tauchte auf dem Kunstmarkt, erst in Dublin und danach in Madrid, eine schlecht ausgeführte Kopie auf.

Siehe Band I, S. 175, 180, 183 und *181*.

Portrait d'Innocent X, *1650*

Innocent X

Innozenz X.

140 x 120 cm

Provenance: Rome, Prince Doria-Pamphilj
Rome, Galleria Doria-Pamphilj

Peint a Rome en 1650, très probablement au printemps.

Innocent X, né Giovanni Battista Pamphilj en 1574, fut élu pape en 1644 et mourut en 1655.

Le papier que le modèle tient dans la main porte l'inscription suivante : *Alla santa di Nro Sigre / Innocencio Xo / Per / Diego de Silva / Velázquez dela Ca / mera di s. Mté Cattca* . (Il semble y avoir une inscription antérieure par-dessous, portant la date de 1650.)

Pietro Martire Neri (1591–1661) a signé deux copies de ce portrait.

Huit dessins à la plume, l'encre brune sur mine de plomb, sur deux feuilles distinctes de papier vergé blanc (20,3 x 15,6 cm et 26 x 19,4 cm respectivement), venant d'une collection particulière de Toronto, furent exposés comme études de Velázquez pour ce portrait en 1976 (M. C. Taylor, catalogue de l'exposition *European Drawings from Canadian collections*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1976, nº 16). Ils représentent le pape dans diverses poses, vu sous différents angles. La plus grande des deux feuilles a été légèrement décolorée pour avoir été exposée à la lumière du soleil.

Gridley McKim-Smith estime que l'attribution de ces dessins à Velázquez est « des plus sûres », bien que le dessin sur la feuille décolorée « semble une œuvre moins habile que ce que l'on peut attendre de lui » (« The problem of Velázquez' drawings », *Master Drawings*, 1980, nº 1, p. 3–24).

Nous ne connaissons ces dessins que par des photographies. Il nous semble que les trois grands dessins de la tête du pape révèlent un sens du modelé incompatible avec ce que nous savons du style de Velázquez. Ces dessins sont-ils des copies d'après Velázquez par Pietro Martire Neri ? Il nous faut toutefois reconnaître que le style de Neri n'a pas encore été nettement distingué de celui des peintres similaires de son temps. Pour ses copies signées d'après le portrait d'Innocent X de Velázquez, voir L-R 1963, nº 444 (île de Bute, collection particulière) et nº 445 (monastère de L'Escurial).

Voir tome I, p. 176, 179, 180, 181, 183, 191, 219 et *182*.

En raison de travaux importants dans le palais Pamphilj, Via del Corso à Rome, l'admirable Portrait d'Innocent X a quitté les collections Doria-Pamphilj pour la première fois depuis 1650, prêté par la famille au Museo del Prado où il fut exposé en janvier-février 1996. (N.D.L.R.)

Provenance: Rome, Principe Doria-Pamphili
Rome, Galleria Doria-Pamphili

Painted in Rome in 1650, most probably in the spring.

Innocent X, born Giovanni Battista Pamphili in 1574, was elected Pope in 1644, and died in 1655.

Inscribed on the paper in the sitter's hand: *Alla santa di Nro Sigre / Innocencio Xo / Per / Diego de Silva / Velázquez dela Ca / mera di s. Mté Cattca* (There seems to be an earlier inscrption, with the date 1650, underneath).

Pietro Martire Neri (1591–1661) signed two copies of this portrait.

Eight ink drawings, in brown ink on graphite, on two different sheets of white laid paper (20.3 x 15.6 cm and 26 x 19.4 cm respectively) from a private collection in Toronto, were exhibited in 1976 as studies by Velázquez for this portrait (M.C. Taylor, exhibition catalogue *European Drawings from Canadian Collections*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1976, no. 16). They depict the Pope in various poses, and viewed from different angles. The larger of the two sheets is slightly discoloured due to exposure to sunlight.

Gridley McKim-Smith believes the attribution of the drawings to Velázquez to be "definite", although the drawing on the discoloured paper "appears a less skilful work than one would have expected of him" ("The Problem of Velázquez' drawings", *Master Drawings*, 1980, no. 1, pp. 3–24).

I only know these drawings from photographs. The three large drawings of the Pope's head show, in my opinion, a sense of modelling which is incompatible with what I know of Velázquez' style. I must acknowledge that Neri's style cannot be clearly distinguished from that of similar painters of his time. For his signed copies of the portrait of Innocent X by Velázquez, see L-R 1963, no. 444 (private collection, Isle of Bute) and no. 445 (monastery of El Escorial).

See volume I, pp. 176, 179, 180–181, 183, 191, 219 and *182*.

Because of extensive work done to the Pamphili Palace, Via del Corso in Rome, the admirable portrait of Innocent X left the Doria-Pamphili collections for the first time since 1650, lent by the family to the Prado Museum, where it was exhibited in January–February 1996. (ed. note)

References: C no 183 • M no 409 • L-R 1963 no 443 • B no 107 • G no 136 • Madrid 1990, pp. 20 and 400

Provenienz: Rom, Principe Doria-Pamphili
Rom, Galleria Doria-Pamphili

Das Bild wurde 1650 in Rom, sehr wahrscheinlich im Frühjahr, gemalt.

Innozenz X., 1574 als Giovanni Battista Pamphili geboren, wurde 1644 zum Papst gewählt und starb 1655.

Der Zettel, den das Modell in der Hand hält, trägt folgende Aufschrift: *Alla santa di Nro Sigre / Innocencio Xo / Per / Diego de Silva / Velázquez dela Ca / mera di s. Mté Cattca* . (Darunter steht, anscheinend früher hinzugefügt worden, das Datum 1650.)

Pietro Martire Neri (1591–1661) signierte zwei Kopien dieses Porträts.

Acht Federzeichnungen in brauner Tinte auf Bleistift, auf zwei unterschiedlich großen Bögen gerippten Papiers (20,3 x 15,6 cm und 26 x 19,4 cm) aus einer Privatsammlung aus Toronto, wurden 1976 als Studien von Velázquez für dieses Porträt ausgestellt (M. C. Taylor, Katalog der Ausstellung *European Drawings from Canadian collections,* Ottawa, National Gallery of Canada, 1976, Nr. 16). Sie zeigen den Papst in unterschiedlichen Posen, aus verschiedenen Blickwinkeln gesehen. Das größere dieser beiden Blätter verfärbte sich leicht, da es dem Sonnenlicht ausgesetzt war.

Gridley McKim-Smith hält die Zuordnung dieser Zeichnungen zum Werk von Velázquez für »sehr sicher«, obgleich die Zeichnung auf dem verfärbten Blatt »ein etwas weniger geschicktes Werk ist, als man es von ihm hätte erwarten können« (»The problem of Velázquez' drawings«, *Master Drawings*, 1980, Nr. 1, S. 3–24).

Ich kenne diese Zeichnungen nur von Photographien. Die drei großen Kopfzeichnungen des Papstes scheinen mir unvereinbar mit dem zu sein, was wir von Velázquez' Stil kennen. Ich muß jedoch bemerken, daß der Stil Neris sich nicht klar von denen der Maler seiner Zeit abgrenzte. Zu den signierten Kopien nach Velázquez' Porträt von Innozenz X. siehe L-R 1963, Nr. 444 (Insel Bute, Privatbesitz), und Nr. 445 (Kloster von El Escorial).

Siehe Band I, S. 176, 179, 180, 183, 190, 191, 219 und *182*.

Wegen dringender Bauarbeiten im Palazzo Doria-Pamphili an der Via del Corso in Rom wurde das bewundernswerte Porträt von Innozenz X. zum ersten Mal seit 1650 aus den Sammlungen Doria-Pamphili ausgegliedert und von der Familie als Leihgabe dem Museo del Prado überlassen, wo es von Januar bis Februar 1996 ausgestellt war. (Anm. d. Red.)

Velázquez & atelier

Portrait d'Innocent X, *1650*

Innocent X

Innozenz X.

82 x 71.5 cm

Provenance: Madrid, Marqués de la Ensenada (déjà en 1768) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1768–1813) ; inv. de 1772, 1794 et 1814 · Londres, Apsley House, Duke of Wellington (exposé à la British Institution en 1828)
Londres, Apsley House, Wellington Museum, – Inv. 1590-1948

A subi de légers frottements.

Le 8 juillet 1651, le nonce du pape à Madrid, Giulio Rospigliosi, écrivit au cardinal Pamphilj (c'est-à-dire Astalli, n° 117) que Velázquez était revenu d'Italie « et avait rapporté avec lui un grand nombre d'originaux des meilleurs peintres, ainsi qu'un très ressemblant portrait de notre seigneur [Innocent X], dont Sa Majesté avait montré qu'il lui plaisait grandement » (Harris, 1958, p. 186).

Rospigliosi ne mentionne pas le nom du peintre de ce portrait, mais les termes de sa lettre tendraient à étayer l'affirmation de Palomino, selon qui Velázquez avait rapporté en Espagne une « copie » de son portrait d'Innocent X ([1724], 1947, p. 912). « Un portrait du pape Innocent X » se trouvait dans les appartements de Velázquez au moment de sa mort (n° 374 de l'inventaire) ; ce portrait pourrait avoir été la copie, vraisemblablement de sa propre main, rapportée d'Italie.

Dans la liste des tableaux que Charles III acquit, provenant de la collection du marquis de la Ensenada en 1768, figurait un portrait d'Innocent X par Velázquez (mesurant environ 84 x 70 cm), décrit comme « une peinture si singulière et si expressive qu'on ne pouvait assez la glorifier » (Sánchez Cantón, 1916, p. 82–83). L'inventaire de 1772 du nouveau Palais royal de Madrid l'incluait, dans une entrée non numérotée (f° 8), comme « un portrait d'Innocent X, en demi-longueur, original de Velázquez », provenant de la collection Ensenada, indiquée par une mention dans la marge. Les dimensions étaient d'environ 83,5 cm de haut et à peine un peu moins de large.

Il fut inventorié à nouveau au Palais royal de Madrid en 1794 et 1814, avec les mêmes mesures qu'en 1772. Il n'existe pas d'autre référence à ce portrait dans les Archives royales espagnoles, à notre connaissance.

De tous les portraits existants dérivés de l'original de Velázquez, seul celui-ci se rapproche des mesures inventoriées au Palais royal de Madrid en 1772, 1794 et 1814. Notons que ce dernier comprenait des œuvres qui n'étaient plus au palais.

Ce portrait figurait au nombre des tableaux que Joseph Bonaparte emporta quand il dut s'enfuir de Madrid, et qui tombèrent entre les

Provenance: Madrid, Marqués de la Ensenada (by 1768) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1768–1813); inv. of 1772, 1794 and 1814 · London, Apsley House, Duke of Wellington (exhibited at the British Institution in 1828)
London, Apsley House, Wellington Museum, – Inv. 1590-1948

Slightly rubbed.

On 8 July 1651, the Papal Nuncio at Madrid, Giulio Rospigliosi, wrote to Cardinal Pamphili – that is, Astalli (see no. 117) – that Velázquez had returned from Italy "and brought a good many originals by the best painters with him, as well as a very like portrait of our Lord [Innocent X], which his Majesty has appeared to enjoy very much" (Harris, 1958, p. 186).

Rospigliosi does not mention the name of the painter of the portrait, but the wording of his letter tends to support Palomino's statement that Velázquez brought a "copy" of his portrait of Innocent X to Spain with him ([1724], 1947, p. 912). "A portrait of the Pope Innocent X" was in Velázquez' rooms at the time of his death (no. 374 of the inventory); this portrait might have been the copy, presumably by his own hand, that he had brought from Italy.

In the list of paintings acquired by Charles III from the collection of the Marquis of Ensenada in 1768, there was a portrait of Innocent X by Velázquez, about 84 x 70 cm, described as a "painting so uncommon and expressive that one could not praise it enough" (Sánchez Cantón, 1916, pp. 82–3). The 1772 inventory of the new Royal Palace at Madrid recorded it in an unnumbered entry (fol. 8), as "a portrait of Innocent X, half length, an original by Velázquez, from the Ensenada collection". On the margin: "*Ensenada*"). In metrical tems, the size was roughly 83.5 cm in height and somewhat less in width.

It was inventorized again at the Madrid Royal Palace in 1794 and 1814 with the same measurements as in 1772. The metrical equivalent of 1 *vara* is approximately 83.5 cm. There is no further reference to this portrait in the Spanish royal archives, as far as I know.

Of all the extant portraits of Innocent X derived from Velázquez' original, only this one approximates the measurements of the one inventorized at the Madrid Royal Palace in 1772, 1794, and 1814 (the latter inventory included paintings which were no longer there).

This portrait was among the paintings that Joseph Bonaparte took with him in his flight from Madrid and which fell into Wellington's hands at the battle of Vitoria in 1813, according to Gibson and Percival (*Apsley House: A Guide*

Provenienz: Madrid, Marqués de la Ensenada (schon 1768) · Madrid, Palacio Real Nuevo (1768–1813); Inv. von 1772, 1794 und 1814 · London, Apsley House, Duke of Wellington (1828 ausgestellt)
London, Apsley House, Wellington Museum, – Inv. 1590-1948

Das Gemälde weist leichten Abrieb auf.

Am 8. Juli 1651 schrieb der päpstliche Nuntius zu Madrid, Giulio Rospigliosi, an Kardinal Pamphili (das heißt Astalli, Nr. 117), daß Velázquez aus Italien zurückgekehrt sei »und eine große Anzahl von Originalen der besten Maler mitgebracht hat, wie auch ein sehr treffendes Porträt unseres Herrn [Innozenz X.], an dem Seine Majestät Ihr Gefallen deutlich gezeigt hat« (Harris, 1958, S. 186).

Rospigliosi erwähnt den Namen des Malers dieses Porträts nicht, aber die Wendungen in seinem Brief scheinen die Meinung Palominos zu stützen, nach der Velázquez eine »Kopie« seines Porträts von Innozenz nach Spanien mitgebracht haben soll ([1724], 1947, S. 912). »Ein Porträt des Papstes Innozenz X.« befand sich beim Tod von Velázquez in dessen Wohnung (Nr. 374 des Nachlaßinventars). Dieses Porträt könnte die vielleicht von ihm selbst ausgeführte Kopie sein, die er aus Italien mitbrachte.

In der Liste der von Karl III. 1768 erworbenen Gemälde aus der Sammlung des Marquis von Ensenada war ein Porträt des Innozenz X. von Velázquez (mit den Maßen von ungefähr 84 x 70 cm) beschrieben als »ein so außerordentliches und ausdrucksvolles Gemälde, daß man es nicht genug rühmen kann« (Sánchez Cantón, 1916, S. 82–83). Im Inventar von 1772 des neuen Königspalastes in Madrid war es in einem unnumerierten Eintrag (Fol. 8) verzeichnet als »ein Porträt von Innozenz X., Halbfigurenbild, Original von Velázquez«, aus der Sammlung Ensenada, was am Rand angemerkt war. Die Maße betrugen ungefähr 83,5 cm in der Höhe und etwas weniger in der Breite.

Es wurde 1794 und 1814 im neuen königlichen Palast zu Madrid inventarisiert, mit denselben Maßen wie 1772. Meines Wissens nach gibt es in den spanischen königlichen Archiven keinen weiteren Verweis auf dieses Porträt.

Unter allen von Velázquez' Originalbildnis von Innozenz X. abgeleiteten Porträts nähert sich nur dieses den im königlichen Palast zu Madrid 1772, 1794 und 1814 inventarisierten Maßen an. Das Inventar von 1814 enthielt Werke, die nicht mehr im Palast hingen.

Das Porträt befand sich unter einer Anzahl von Bildern, die Joseph Bonaparte auf seiner Flucht von Madrid mitnahm und die bei der

References: C no 187 · M no 412 · L-R 1963 no 446 · B no 107B · G no 137

mains de Wellington à la bataille de Vitoria, en 1813, si l'on en croit Gibson et Percival (*Apsley House: A Guide to the Wellington Museum*, Londres, 1957, p. 25 et 45). S'il en est bien ainsi, on peut affirmer en toute sûreté qu'il provenait du Palais royal de Madrid.

En 1737, le marquis Ferdinando Incontri possédait « une tête de pontife » par Velázquez (voir Fabia Borroni Salvadori, « Le esposizioni d'arte a Firenze », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Düsseldorf, 1974, XVIII, p. 1–166). Par la suite, don José Nicolás de Azara (1730–1804), ministre d'Espagne à Rome, acquit ce qui fut considéré comme la première version d'Innocent X peinte par Velázquez pour le portrait de trois quarts du pape ; cette tête est aujourd'hui perdue ou non identifiée (L-R 1963, n° 457). Pour les portraits existants, en tête ou en buste, d'Innocent X exécutés par des peintres non identifiés d'après les portraits en trois quarts ou en buste peints par Velázquez, voir L-R 1963, n^{os} 447–456.

Quant aux opinions des critiques, Justi estimait que ce portrait était une étude d'après nature exécutée par Velázquez, bien que le vêtement pontifical et le fond aient peut-être été peints par une autre main (1923, II, p. 179). Beruete résumait son opinion en ces termes : « Son authenticité me semble quelque peu douteuse » ([1898], 1906, p. 88). Allende-Salazar l'inscrivait comme « copie par Pareja (?) » sans expliciter les raisons de cette attribution hésitante (1925, p. 203). Nous devons faire remarquer – comme en témoignent les rares œuvres connues de Pareja – qu'il existe un manque d'affinités entre sa manière et celle de Velázquez, et qu'en réalité, il n'a jamais pu s'approcher du sens du modelé spatial de son maître. Mayer a repoussé la suggestion d'Allende-Salazar, estimant que la qualité de ce portrait est « entièrement celle des œuvres authentiques de Velázquez » (1936, n° 412).

En fait, dans ce portrait en buste, la tête du pape révèle la main de Velázquez ; les yeux, le coloris de la peau sont d'une nuance plus claire que dans le portrait signé de trois quarts (n° **114**), effet souligné par quelques touches grises pleines de vivacité sur le visage ; le modelé de l'oreille et de la bouche est encore plus fluide que dans le portrait signé, et l'expression des yeux bleu clair est avivée par une touche rouge au coin de l'œil droit. Quant au camail, les parties qui le cernent semblent également avoir été brossées par Velázquez ; il en va de même pour le col blanc animé de transparences bleuâtres et rosées. Toutefois, le reste du costume et le fond sombre, légèrement verdâtre, semblent avoir été peints en hâte, sans l'effort d'imiter l'original signé, par une main autre que celle de Velázquez.

Voir tome I, p. 177, 179, 188, 191.

to the Wellington Museum, London, 1957, pp. 25 and 45). If so, it can safely be assumed that it came from the Madrid Royal Palace.

In 1737, Marchese Ferdinando Incontri owned a "head of a Pontiff" by Velázquez (see Fabia Borroni Salvadori, "Le esposizione d'arte a Firenze", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Düsseldorf, 1974, vol. XVIII, pp. 1–166). Later Don José Nicolás de Azara (1730–1804), the Spanish Minister in Rome, acquired what was regarded as the first head of Innocent X painted by Velázquez for the Pope's three-quarter-length portrait; this head portrait is now lost or unidentified (L-R 1963, no. 457). For extant head or bust portraits of Innocent X executed by unidentified painters after either the three-quarter-length or the bust painted by Velázquez, see L-R 1963, nos. 447–56.

As for critical opinions, Justi thought this portrait to be a study from life executed by Velázquez, though the robe and the background were perhaps painted by another hand (1923, II, p. 179). Beruete summarized his opinion about it in the statement: "its authenticity seems to me somewhat doubtful" ([1898], 1906, p. 88). Allende-Salazar listed it as "Copy by Pareja (?)" without explaining the reasons for this hesitant attribution (1925, p. 203). I should point out that, as the few known works by Pareja show, there was a lack of affinity between his and Velázquez' manner; he, in fact, never came close to his master's sense of modelling in space. Mayer rejected Allende-Salazar's suggestion, and held that the quality of this portrait is "entirely that of Velázquez' authentic work" (1936, no. 412).

In fact, the head of the Pope in this bust-portrait reveals Velázquez' hand; the eyes, and the flesh colouring, are lighter in hue than in the signed three-quarter length (no. **114**), an effect which is underlined by some vivid grey touches on the face; the modelling of the ear and mouth is even more fluid than in the signed portrait, and the expression of the light-blue eyes is enlivened by a red touch at the corner of the right one. As for the cape, there is a wide contour area which seems also to have been brushed in by Velázquez; the same is the case with the white collar enlivened by bluish and pinkish transparencies. However, the rest of the costume and the dark, slightly greenish background appear to have been painted with dispatch, without attempting to imitate the signed original, by a hand other than Velázquez'.

See volume I, pp. 176, 178, 188, 191.

Schlacht von Vitoria 1813 in Wellingtons Hände fielen, wenn man Gibson und Percival Glauben schenken darf (*Apsley House: A Guide to the Wellington Museum*, London 1957, S. 25 und 45). Wenn dies sich so verhält, kann man mit aller Sicherheit annehmen, daß es aus dem königlichen Palast von Madrid stammte.

1737 besaß Marquis Ferdinando Incontri »den Kopf eines Papstes« von Velázquez (siehe Fabia Borroni Salvadori, »Le esposizioni d'arte a Firenze«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Düsseldorf 1974, XVIII, S. 1–166). Danach erwarb Don José Nicolás de Azara (1730–1804), spanischer Minister in Rom, das Porträt, das als erste von Velázquez gemalte Version für das Dreiviertelbild des Papstes angesehen wird. Dieser Kopf ist heute verloren oder nicht identifiziert (L-R 1963, Nr. 457). Zu den vorhandenen Kopf- oder Brustporträts von Innozenz X., die von unbekannten Künstlern nach Velázquez' Dreiviertelfigurenporträt oder Brustbild gemalt wurden, siehe L-R 1963, Nr. 447–456.

Justi hielt dieses Bildnis für eine von Velázquez ausgeführte Studie nach dem Modell, obgleich das Papstgewand und der Hintergrund möglicherweise von anderer Hand gemalt wurden (1923, II, S. 179). Beruete faßte seine Ansicht folgendermaßen zusammen: »Über die Authentizität habe ich einige Zweifel« ([1898], 1906, S. 88). Allende-Salazar katalogisierte das Bild als »Kopie von Pareja (?)«, ohne seine zögerliche Zuordnung weiter zu präzisieren (1925, S. 203). Ich muß an dieser Stelle anmerken, daß die Affinität zwischen Parejas Stil und dem von Velázquez nicht groß ist – wie die wenigen bekannten Werke von Pareja bezeugen – und daß er sich nie dem räumlichen Modellieren seines Meisters annähern konnte. Mayer verwarf die Interpretation von Allende-Salazar und meinte, daß die Qualität dieses Porträts »vollkommen den authentischen Werken von Velázquez entspricht« (1936, Nr. 412).

Tatsächlich verrät der Kopf des Papstes in diesem Brustbild die Hand von Velázquez. Die Augen und die Tönung der Haut sind um eine Nuance heller als in dem signierten Dreiviertelfigurenporträt (Nr. **114**). Diese Wirkung wird durch einige sehr lebhafte graue Pinselschläge auf dem Gesicht unterstrichen. Die Modellierung der Ohren und des Mundes ist noch flüssiger als in dem signierten Bildnis, und der Ausdruck der hellblauen Augen wird durch einen Hauch roter Farbe im rechten Augenwinkel belebt. Im Umhang ist die breite Konturenfläche anscheinend ebenfalls von Velázquez gemalt. Das gleiche gilt für den Kragen, der mit bläulichen und rosafarbenen transparenten Tönen belebt wird. Der Rest des Gewands und der dunkle, grünliche Hintergrund sind scheinbar in Eile von anderer Hand gemalt worden, ohne das signierte Original von Velázquez zu imitieren.

Siehe Band I, S. 179, 187, 190.

Portrait de Camillo Massimi, *1650*

Camillo Massimi

Camillo Massimi

73.6 x 58.5 cm

Provenance: Rome, Cardinale Camillo Massimi (1650–1677) • Rome (av. 1682), puis Naples, VII Marqués del Carpio, vice-roi d'Espagne (1682–1687) • Wimborne, Dorset, Kingston Lacy (av. 1821) ; Ralph Bankes
Londres, The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection)

Malgré les couches de poussière et de vernis qui assombrissent ce tableau, on peut l'identifier avec le portrait de Camillo Massimi que, selon Palomino ([1724], 1947, p. 913), Velázquez exécuta à Rome en 1650. Un nettoyage correct de ce tableau confirmerait vraisemblablement cette conclusion.

Camillo Massimi naquit en 1620 ; il était camérier du pape Innocent X en 1650, lorsque Velázquez fit le portrait de chacun d'eux. De 1654 à 1658, il fut nonce apostolique en Espagne. Il mourut à Rome en 1677.

Curtis a fait une confusion entre ses notes sur ce portrait et celles concernant celui du cardinal Borja, appartenant également à la collection Bankes (1883, C n^{os} 218 et 229d).

Répertorié dans l'inventaire de la collection du cardinal Camillo Massimi, rédigé à Rome en 1677, au moment de sa mort, comme montrant le modèle « en habit de prélat ». Acquis peu après par le septième marquis del Carpio, qui le fit envoyer de Rome à Naples en 1682, lorsqu'il y fut nommé vice-roi : il fut alors décrit, sous le n° 430, dans l'inventaire dressé à cette date, en ces termes : « Un tableau représentant un portrait du cardinal Massimi en habit de prélat de la main dudit Diego Velázquez, d'environ *trois* palmi par deux *palmi* et demi, avec un cadre entièrement doré. » Ces mesures, données comme approximatives, équivalaient environ à 63 x 52 cm (Harris, 1958, p. 279–280, et Pita Andrade, 1960, I, p. 409).

Acheté à Bologne par un ancêtre du propriétaire actuel avant 1821, date à laquelle il fut exposé à la British Institution.

Voir tome I, p. 183 et *177*.

Le tableau a été restauré en 1983 dans les ateliers de restauration de la National Gallery de Londres (Harris, 1983, CXXV, p. 410–415). (N.D.L.R.)

Provenance: Rome, Cardinal Camillo Massimi (1650–1677) • Rome (before 1682), then Naples, 7. Marquis of Carpio, Spanish Viceroy (1682–1687) • Wimborne, Dorset, Kingston Lacy (before 1821); Ralph Bankes
London, The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection)

In spite of the layers of dirt and varnish that darken this painting, it can be identified with the portrait of Camillo Massimi which, according to Palomino ([1724], 1947, p. 913), Velázquez painted in 1650 at Rome. A proper cleaning of the painting would most likely strengthen this conclusion.

Camillo Massimi was born in 1620; he was chamberlain to Pope Innocent in 1650, when Velázquez portrayed both of them. In 1654–58, he was a nuncio in Spain. He died in 1677 in Rome.

Curtis mixed up his notes regarding this portrait and one of Cardinal Borja, also at the Bankes Collection (1883, C nos. 218 and 229d).

Listed in the inventory of the collection of Cardinal Camillo Massimi, drawn up in Rome in 1677, at his death, as showing the sitter "in robes of prelate". Acquired soon after by the seventh Marquis of Carpio, who sent it from Rome to Naples in 1682 on his appointment as Viceroy; it was described, under no. 430, in the inventory then drawn up as follows: "A picture representing a portrait of Cardinal Massimi in robes of prelate by the hand of the said Diego Velázquez, about three palmos by two and a half with its frame entirely gilded." The indicated measurements would roughly correspond to 63 x 52 cm; it should be noted, however, that they are given as no more than approximate (Harris, 1958, pp. 279–80, and Pita Andrade, 1960, I, p. 409).

Purchased at Bologna by an ancestor of the present owner before 1821, when it was exhibited at the British Institution.

See volume I, pp. 183 and *177*.

The painting was restored in 1983 in the restoration workshops of the National Gallery in London (Harris, 1983, CXXV, pp. 410–5). (ed. note)

References: C nos 218 and 229d • M no 432 • L-R 1963 no 471 • B no 100 • G no 140 • Madrid 1990, no 68

Provenienz: Rom, Kardinal Camillo Massimi (1650–1677) • Rom (vor 1682), dann Neapel, 7. Marqués del Carpio, Vizekönig von Spanien (1682–1687) • Wimborne, Dorset, Kingston Lacy (vor 1821); Ralph Bankes
London, The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection)

Trotz der Staub- und Firnisschichten, die dieses Bild verdunkeln, kann es nach Palomino ([1724], 1947, S. 913) als Porträt des Camillo Massimi identifiziert werden, das Velázquez 1650 in Rom ausführte. Eine angemessene Reinigung des Gemäldes würde diese Schlußfolgerung bestätigen.

Camillo Massimi wurde 1620 geboren. 1650, als Velázquez die Porträts von ihm und Papst Innozenz X. malte, war er päpstlicher Kammerherr und von 1654 bis 1658 spanischer Nuntius. Er starb 1677 in Rom.

Curtis verquickte seine Anmerkungen zu diesem Porträt mit denen zum Bildnis von Kardinal Borja, das ebenfalls zur Sammlung Bankes gehört (1883, C Nr. 218 und 229d).

Das Gemälde war im Nachlaßinventar der Sammlung des Kardinals Massimi erfaßt, das 1677 in Rom erstellt wurde, und zwar als Darstellung Massimis »im Gewand eines Prälaten«. Es wurde kurz darauf von dem 7. Marquis von Carpio erworben, der es 1682, als er zum Vizekönig ernannt wurde, von Rom nach Neapel bringen ließ. Unter Nummer 430 war es in dem damals erstellten Inventar wie folgt beschrieben: »Ein Gemälde mit einem Porträt des Kardinals Massimi im Gewand eines Prälaten von der Hand des sogenannten Diego Velázquez, ungefähr drei *palmi* auf zweieinhalb *palmi*, mit einem vollständig vergoldeten Rahmen.« Die Maße betrugen ungefähr 63 x 52 cm (Harris, 1958, S. 279–280, und Pita Andrade, 1960, I, S. 409).

Das Bild wurde in Bologna vor 1821 von einem Vorfahren des heutigen Besitzers erworben. 1821 wurde es nämlich in der British Institution ausgestellt.

Siehe Band I, S. 183 und *177*.

Das Gemälde wurde 1983 in den Werkstätten der National Gallery in London restauriert (Harris, 1983, CXXV, S. 410–415). (Anm. d. Red.)

Portrait du cardinal Astalli (Pamphilj), *1650–1651*

Cardinal Astalli (Pamphili)

Kardinal Astalli (Pamphili)

61 x 48.5 cm

Provenance: Naples, Palazzo Reale (?) · Rome, collection particulière (vers 1899) · Paris, Trotti & Co. (1902) · New York, Francis Lathrop
New York, The Hispanic Society of America (depuis 1908) – Inv. A 1010

Le cardinal Camillo Astalli, connu sous le nom de cardinal Pamphilj, naquit en 1616 ou en 1619. A sa mort, en 1662 ou 1663, il était évêque de Catane en Sicile.

Palomino ([1724], 1947, p. 913) a indiqué que Velázquez avait peint un portrait du cardinal Pamphilj à Rome, en 1651. Adolfo Venturi (1899, II, p. 296) et Marcel Nicolle (1904, XV, p. 23 sqq.) estimaient que le modèle était Camillo Pamphilj ; toutefois il ne fut cardinal que de 1644 à 1647, date à laquelle il renonça à la pourpre romaine pour se marier.

Beruete ([1898], 1906, p. 70) pensait que ce portrait avait été peint par Velázquez entre 1644 et 1647, époque où Camillo Pamphilj, remplissant également les fonctions d'archidiacre de la cathédrale de Tolède, aurait pu se trouver en Espagne. Il faisait remarquer « la belle couleur rouge » de la barrette et du camail du modèle qui « s'harmonise avec la teinte rosée des traits de sa physionomie et le fond d'un gris uni ».

Elisabeth du Gué Trapier a établi de façon concluante que, « à Rome en 1650 il y avait précisément un cardinal Pamphilj, qui n'était pas le véritable neveu du pape, Camillo Pamphilj, mais son neveu adoptif, Camillo Astalli », qui fut élevé à la dignité de cardinal le 19 septembre 1650 à l'âge de trente ans environ ; quelques années plus tard, le 4 février 1654, un document signé par le pape déclarait que « Innocent X enlève au cardinal Astalli le nom de Pamphilj et révoque toutes les dispositions qu'il a prises en sa faveur » (1944, IV, p. 54–63).

Exécuté à Rome, postérieurement au 19 septembre 1650, date à laquelle le modèle fut nommé cardinal, et très probablement antérieurement au 12 décembre de la même année, date du retour du peintre à Modène. Il se peut toutefois que Velázquez soit retourné à Rome dans la première moitié de 1651, avant de repartir pour l'Espagne, et qu'il ait alors exécuté ce portrait.

On a dit qu'il avait appartenu à la famille Doria-Pamphilj à un moment donné mais, selon Elisabeth du Gué Trapier, il ne figure pas dans la *Descrizione regionata della Galleria Doria* de Salvatore Tonci publiée à Rome en 1794.

Il pourrait s'agir du tableau inventorié comme suit au Palais royal de Naples

Provenance: Naples, Palazzo Reale (?) · Rome, private collection (c. 1899) · Paris, Trotti & Co. (1902) · New York, Francis Lathrop
New York, The Hispanic Society of America (since 1908) – Inv. A 1010

Cardinal Camillo Astalli, known as Cardinal Pamphili, was born in 1616 or 1619. At the time of his death, in 1662 or 1663, he was Bishop of Catania in Sicily.

Palomino ([1724], 1947, p. 913) mentioned that Velázquez painted a portrait of a Cardinal Pamphili in Rome in 1651. Adolfo Venturi (1899, II, p. 296) and Marcel Nicolle (1904, XV, pp. 23 ff.) held that the sitter was Camillo Pamphili; yet he was only a Cardinal from 1644 to 1647 when he relinquished the hat in order to marry.

Beruete ([1898], 1906, p. 70) thought that this portrait had been painted by Velázquez sometime between 1644 and 1647, when Camillo Pamphili, who also held the position of Archdeacon of Toledo Cathedral, might have been in Spain. He called attention to the "fine red colour" of the sitter's biretta and cape which "harmonise with the roseate hue of the features and the plain grey background".

Elisabeth du Gué Trapier conclusively proved that "at Rome in 1650 there was exactly one Cardinal Pamphili, not the Pope's real nephew, Camillo Pamphili, but his adopted nephew, Camillo Astalli", who was created a Cardinal on 19 September 1650 at the age of about thirty; a few years later, on 4 February 1654, a document signed by the Pope states that "Innocent X takes from Cardinal Camillo Astalli the name of Pamphili and revokes all of his dispositions in his favour" (1944, IV, pp. 54–63).

Painted in Rome, after 19 September 1650, when the sitter was created a Cardinal, and most probably before 12 December of the same year, when the painter was back in Modena. It may, however, be that Velázquez returned to Rome in the first half of 1651 before starting on his journey back to Spain, and that it was then that he painted this portrait.

Said to have belonged to the Doria-Pamphili family at some time, but, according to Trapier, it is not included in Salvatore Tonci's *Descrizione regionata della Galleria Doria*, Rome, 1794.

It may be the painting inventorized as follows at the Royal Palace of Naples on 12 September 1808, when Joseph Bonaparte (or Giuseppe Napoleone as the inventory says) sat at the throne there: "56. – A picture 2 1/2 *palmi* in height and 2 in width. Portrait of a Cardinal

Provenienz: Neapel, Palazzo Reale (?) · Rom, Privatbesitz (um 1899) · Paris, Trotti & Co. (1902) · New York, Francis Lathrop
New York, The Hispanic Society of America (seit 1908) – Inv. A 1010

Kardinal Camillo Astalli, bekannt als Kardinal Pamphili, wurde 1616 oder 1619 geboren. Bei seinem Tod, 1662 oder 1663, war er Bischof von Catania in Sizilien.

Palomino ([1724], 1947, S. 913) erwähnte, Velázquez habe 1651 ein Porträt des Kardinals Pamphili in Rom gemalt. Adolfo Venturi (1899, II, S. 296) und Marcel Nicolle (1904, XV, S. 23 ff.) hielten das Modell für Camillo Pamphili. Er war lediglich von 1644 bis 1647 Kardinal. 1647 verzichtete er auf den Kardinalshut, um zu heiraten.

Beruete ([1898], 1906, S. 70) vermutete, das Porträt sei von Velázquez zwischen 1644 und 1647 gemalt worden, als Camillo Pamphili ebenfalls die Position des Erzdiakons der Kathedrale von Toledo innehatte und sich möglicherweise in Spanien aufhielt. Er machte auf »die schöne rote Farbe« des Baretts und des Umhangs des Modells aufmerksam, die »eine Harmonie mit den rosigen Farben seiner Physiognomie und dem einfarbig grauen Hintergrund bilden«.

Elisabeth du Gué Trapier äußerte in überzeugender Weise, daß »es 1650 in Rom einen Kardinal Pamphili gab, der nicht der echte Neffe, Camillo Pamphili, des Papstes war, sondern sein adoptierter Neffe, Camillo Astalli«, der am 19. September 1650 im Alter von ungefähr 30 Jahren in die Kardinalswürde erhoben wurde. Einige Jahre später, am 4. Februar 1654, erklärte ein vom Papst signiertes Dokument, daß »Innozenz X. Kardinal Astalli den Namen Pamphili aberkennt und alle zu seinen Gunsten getroffenen Verfügungen aufkündigt« (1944, IV, S. 54–63).

Das Bild wurde in Rom nach dem 19. September 1650 gemalt, als das Modell zum Kardinal ernannt wurde, und war sehr wahrscheinlich vor dem 12. Dezember desselben Jahres, dem Datum der Rückkehr des Malers nach Modena, vollendet. Es ist jedoch möglich, daß Velázquez in der ersten Hälfte des Jahres 1651 nach Rom zurückkehrte, bevor er nach Spanien zurückreiste, und daß er das Porträt zu diesem Zeitpunkt ausführte.

Es wird behauptet, daß das Gemälde zu einem unbekannten Zeitpunkt der Familie Doria-Pamphili gehörte, aber laut E. du Gué Trapier wird es in der in Rom 1794 veröffentlichten *Descrizione regionata della Galleria Doria* von Salvatore Tonci nicht erwähnt.

References: M nos 427 and 428 · L-R 1963 no 458 · B no 104 · G no 138 · Madrid 1990, p. 398

le 12 septembre 1808, lorsque Joseph Bonaparte (où Giuseppe Napoleone comme l'indique l'inventaire) en occupait le trône : « 56. – Un tableau de 2 1/2 *palmi* de haut et de 2 de large. Portrait d'un cardinal portant moustache, une barrette sur la tête. Velázquez. 100. » L'équivalent métrique des mesures du tableau est environ 51 x 42 cm. Voir *Nota de' quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli* (1808), Madrid, Archivo del Palacio Real.

Voir tome I, p. 183 et *178*.

with a moustache, and a biretta on his head. Velázquez. 100" See: *Nota de' quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli* (1808), Madrid, Archivo del Palacio Real.

The metrical equivalent of 2 1/2 x 2 palmi is approximately 51 x 42 cm.

See volume I, pp. 183 and *178*.

Es könnte sich um das im königlichen Palast zu Neapel am 12. September 1808 inventarisierte Gemälde handeln, als Joseph Bonaparte (oder Giuseppe Napoleone, wie das Inventar angibt) auf dem Thron war: »56. – Ein Gemälde mit 2,5 *palmi* Höhe und 2 *palmi* Breite. Porträt eines Kardinals mit Schnurrbart und Barett auf dem Kopf. Velázquez. 100.« Die äquivalenten Maße von 2,5 x 2 *palmi* sind 51 x 42 cm. Siehe *Nota de'quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli* (1808), Madrid, Archivo del Palacio Real.

Siehe Band I, S. 181, 183 und *178*.

118

Portrait de l'infante Marie-Thérèse, *1651–1652*

Infanta María Teresa

Infantin María Teresa

44.5 x 40 cm

Provenance: Paris, collection Ledieu (c. 1874) • New York, colonel Payne Bingham (depuis 1899) • New York, Duveen Bros. • New York, collection Jules S. Bache
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection (depuis 1949)
– Inv. 49.7.43

Provenance: Paris, Ledieu Collection (c. 1874) • New York, Colonel Payne Bingham (since 1899) • New York, Duveen Bros. • New York, Jules S. Bache Collection
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection (since 1949)
– Inv. 49.7.43

Provenienz: Paris, Sammlung Ledieu (um 1874) • New York, Colonel Payne Bingham (seit 1899) • New York, Duveen Bros. • New York, Sammlung Jules S. Bache
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection (seit 1949)
– Inv. 49.7.43

References: M no 517 • L-R 1963 no 385 • B no 109 • G no 145 • Madrid 1990, no 70 • G P p. 537, note 5

Le côté gauche du visage a été quelque peu restauré*.

C'est un fragment de portrait auquel des adjonctions ont été faites de tous les côtés. Beruete, qui l'a reproduit comme un portrait de la reine Marie-Anne, a donné ses dimensions, visiblement aussi par erreur, comme « environ 55 x 64,5 cm » ([1898], 1906, p. 156, pl. 73). Ces dimensions erronées ont été reprises dans les catalogues d'Allende-Salazar (1925, p. 142) et de Mayer (1936, n° 517).

Nous essayons ci-dessous de retracer, aussi précisément que le permettent les informations disponibles, les changements de dimensions subis par ce tableau depuis 1920, date à laquelle il figura dans une exposition d'œuvres prêtées organisée au Metropolitan Museum of Art à New York. Il mesurait alors 34,9 x 38,1 cm. Plus tard, la toile fut réduite à une taille vraisemblablement de 33 x 37,5 cm, puis des bandes furent ajoutées de tous les côtés, ce qui donna les dimensions actuelles. La hauteur fut accrue d'environ 11,4 cm, la plus grande partie – un peu plus de 8 cm – étant ajoutée au bas de la toile en une bande de forme assez irrégulière. En largeur, l'agrandissement avoisina 1 cm environ, ou à peine un peu plus de chaque coté.

Voir tome I, p. 193 et *171*.

** Le tableau a été nettoyé depuis 1979 dans les ateliers de restauration du Metropolitan Museum of Art. (N.D.L.R.)*

The left side of the face has been somewhat restored.*

It is a fragment of a portrait, added to on all four sides. Beruete, who reproduced it as a portrait of Queen Mariana, gave its size, obviously also by error, as about 55 x 64.5 cm ([1898], 1906, p. 156, pl. 73). These wrong measurements passed into Allende-Salazar's (1925, p. 142) and Mayer's catalogue (1936, no. 517).

The following account tries to retrace as closely as possible, information regarding the changes in size undergone by the painting since 1920, when it was included in a loan exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York. Its size was then 34.9 x 38.1 cm. Later the canvas was trimmed to a size which was most likely about 33 x 37.5 cm, and strips were added on all four sides. These additions brought the overall size up to the measurements recorded below; the increase in height was roughly 11.4 cm, most of which – a little over 8 cm – was added at the bottom in a strip of somewhat irregular shape; the increase in width was approximately 1 cm, or slightly more, at either side.

See volume I, pp. 193 and *171*.

** The painting has been cleaned since 1979 in the workshops of the Metropolitan Museum of Art. (ed. note)*

Die linke Gesichtshälfte wurde leicht restauriert.*

Dies ist ein Fragment eines Porträts, das an allen vier Seiten erweitert wurde. Beruete, in dessen Publikation es als ein Porträt der Königin Maria Anna reproduziert ist, gab seine Maße – offensichtlich auch irrtümlich – als »ungefähr 55 x 64,5 cm« an ([1898], 1906, S. 156, Abb. 73). Diese falsche Bildgröße wurde in den Katalogen von Allende-Salazar (1925, S. 142) und Mayer (1936, Nr. 517) aufgegriffen.

Die vorgenommenen Veränderungen an den Bildmaßen begannen 1920, als sich das Gemälde in einer Ausstellung im Metropolitan Museum of Art in New York befand. Damals maß es 34,9 x 38,1 cm. Später wurde die Leinwand auf eine Größe von wahrscheinlich 33 x 37,5 cm beschnitten, dann wurden an allen vier Seiten Leinwandstreifen angefügt, was die aktuellen Maße ergab. Die Höhe wurde um ungefähr 11,4 cm ergänzt, wobei der größere Teil – etwas mehr als 8 cm – an der unteren Seite der Leinwand durch einen unregelmäßig geformten Streifen angesetzt wurde. In der Breite betrug die Erweiterung nahezu 1 cm oder ein wenig mehr an beiden Seiten.

Siehe Band I, S. 191 und *171*.

** Das Gemälde ist seit 1979 in den Werkstätten des Metropolitan Museum of Art gereinigt worden. (Anm. d. Red.)*

Portrait de l'infante Marie-Thérèse, *1652–1653*

Infanta María Teresa

Infantin María Teresa

127 x 98.5 cm

Provenance: Vienne, collections impériales
Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 353

Le 22 février 1653, ce portrait (ou, mais c'est moins vraisemblable, une copie d'atelier) fut envoyé par Philippe IV à l'empereur Ferdinand III à Vienne (Zimmermann, 1904, p. 189). La copie d'atelier semble être celle qui se trouve aujourd'hui au musée de Boston, qui l'acheta en 1921 au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Elle avait été envoyée par Philippe IV au duc Léopold Wilhelm, gouverneur général des Flandres, également au début de 1653 (L-R 1963 n° 387).

Nettoyé en 1953. La bouche et les yeux ont été médiocrement restaurés.

Voir tome I, p. 193, 194 et *193*.

Provenance: Vienna, imperial collections
Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 353

On 22 February 1653, this portrait, or less likely, a workshop replica of it, was sent by Philip IV to the Emperor Ferdinand III in Vienna (Zimmermann, 1904, p. 189). The workshop replica seems to be the one now at the Boston Museum, which acquired it in 1921 from the Kunsthistorisches Museum at Vienna. It had been sent by Philip IV to the Duke Leopold Wilhelm, Governor General of Flanders, early in 1653 too (see L-R 1963, no. 387).

Cleaned in 1953. The mouth and eyes have been poorly restored.

See volume I, pp. 193–194 and *193*.

References: M no 517 • L-R 1963 no 386 • B no 111 • G no 150 • Madrid 1990, p. 406

Provenienz: Wien, kaiserliche Sammlungen
Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 353

Am 22. Februar 1653 wurde dieses Porträt (oder, was aber weniger wahrscheinlich ist, eine Werkstattkopie davon) von Philipp IV. an Kaiser Ferdinand III. nach Wien übersandt (Zimmermann, 1904, S. 189). Die Werkstattkopie befindet sich heute anscheinend im Museum in Boston, das sie 1921 vom Kunsthistorischen Museum in Wien erwarb. Sie war von Philipp IV. ebenfalls zu Beginn des Jahres 1653 an Herzog Leopold Wilhelm, den Generalgouverneur von Flandern, geschickt worden (L-R 1963, Nr. 387).

Das Gemälde wurde 1953 gereinigt. Mund und Augen wurden schlecht restauriert.

Siehe Band I, S. 191, 193 und *193*.

Portrait de Philippe IV en buste, *1652–1655*

Philip IV

Philipp IV.

69 x 56 cm

Provenance: Madrid, Palacio Real (c. 1816) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1827)
– Inv. 1185

Ce portrait reproduit sur une gravure dans laquelle le roi est revêtu d'une armure et des insignes de la Toison d'Or. Cette gravure, signée et datée *Petrus de Villafranca sculptor Regius fact, Matriti, 1655, forme* la page de titre de *Regla y establecimientos de la Orden y Cavallería del glorioso Apostol Santiago,* Madrid 1655 (T. I, p. 188). Pedro de Villafranca, graveur et peintre, exerça son activité de 1632 à 1678. Il exécuta un portrait en pied de Philippe IV, qui se trouve aujourd'hui au Prado (L-R 1963, n° 288).

Nous n'avons pu retrouver de référence spécifique à ce portrait antérieure à 1816, date à laquelle le roi Ferdinand VII le fit mettre en dépôt à l'Académie royale des Beaux-Arts de Madrid. Ce pourrait être l'un des deux portraits en buste de membres de la Maison d'Autriche, peints par Velázquez, si l'on en croit Juan Bautista del Mazo, qui les inventoria en 1666 et les évalua chacun à deux cents ducats d'argent (f° 23 de cet inventaire).

Voir tome I, p. 89, 106, 200, 203 et *202.*

Provenance: Madrid, Palacio Real (c. 1816) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (since 1827)
– Inv. 1185

The head was copied in an engraving in which the King wears armour and the insignia of the Golden Fleece. The engraving, signed and dated *Petrus de Villafranca sculptor Regius fact, Matriti, 1655,* is the title page of *Regla y establecimientos de la Orden y Cavallería del glorioso Apostol Santiago,* Madrid, 1655 (vol. I, p. 188). Pedro de Villafranca, an engraver and painter, was active during the years 1632–78. He painted a full-length portrait of Philip IV, now at the Prado (L-R 1963, no. 288).

I have been unable to pinpoint any specific reference to this portrait prior to 1816, when King Ferdinand VII deposited it at the Royal Academy of Fine Arts in Madrid. It might be one of the two half-length portraits of members of the House of Austria, painted by Velázquez according to Juan Bautista del Mazo, who inventorized them in 1666, valuing them at 200 silver ducats each (fol. 23 of the inventory).

See volume I, pp. 89, 105, 200, 203 and *202.*

References: C no 128 · M no 246 · L-R 1963 no 266 · B no 115 · G no 146 · Madrid 1990, no 78 · G P pp. 572–577

Provenienz: Madrid, Palacio Real (um 1816) · Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816–1827)
Madrid, Museo del Prado (seit 1827)
– Inv. 1185

Dieses Porträt wurde in einem Stich kopiert, auf dem der König eine Rüstung und die Insignien des Goldenen Vlieses trägt. Der Stich, signiert und datiert *Petrus de Villafranca sculptor Regius fact, Matriti, 1655,* bildet die Titelseite der *Regla y establecimientos de la Orden y Cavallería del glorioso Apostol Santiago,* Madrid 1655 (Bd. I, S. 188). Der Stecher und Maler Pedro de Villafranca übte seinen Beruf von 1632 bis 1678 aus. Er führte ein Ganzfigurenporträt von Philipp IV. aus, das sich heute im Prado befindet (L-R 1963, Nr. 288).

Ich konnte keinen spezifischen Verweis auf dieses Porträt vor dem Jahr 1816 finden. 1816 ließ es König Ferdinand VII. in das Depot der königlichen Akademie der schönen Künste in Madrid bringen. Es könnte eines der beiden Halbfigurenporträts von Mitgliedern des Hauses Habsburg sein, die Velázquez laut Juan Bautista del Mazo malte. Mazo inventarisierte sie 1666 und schätzte beide auf einen Wert von jeweils 200 Silberdukaten (Fol. 23 des Inventars).

Siehe Band I, S. 89, 105, 200 und *202.*

Portrait de la reine Marie-Anne, *1652–1653*

Queen Mariana

Königin Maria Anna

234 x 131.5 cm

Provenance: El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (inv. de 1700, 1746, 1771, 1794, 1838 et 1843)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1845)
– Inv. 1191

La date est déterminée par le fait qu'une réplique d'atelier (204 x 126,5 cm), aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum à Vienne, fut envoyée à l'archiduc Léopold Wilhelm le 23 février 1653 (Zimmermann, 1905, p. 171 sqq., et L-R 1963, n° 356).

Le modèle, fille de l'empereur Ferdinand III et de la sœur de Philippe IV, l'infante Marie (n° **48**), naquit le 21 décembre 1634 à Neustadt ; le 7 novembre 1649, elle épousa son oncle devenu veuf, Philippe IV. Elle mourut à Madrid le 16 mai 1696.

Des radiographies partielles effectuées en 1960 révèlent des repentirs sur le visage et le corsage de la reine, ainsi que quelques détériorations (p. 300).

La table rouge du fond semble aujourd'hui sans couleur, ce qui n'était pas le cas jusqu'au début de la décennie 1960*. La partie supérieure du rideau a été peinte par une autre main que celle de Velázquez, sur un morceau de toile ajouté au haut de la composition originelle, ce que montre clairement la couture qui traverse toute la largeur du tableau.

Cette addition a été effectuée pour donner à ce tableau la même taille que le portrait de Philippe IV avec un lion à ses pieds, aujourd'hui au Prado (Inv. 1219, L-R 1963, n° 259 ; 231 x 131 cm) ; cela fut certainement fait avant 1700, date à laquelle les deux portraits furent inventoriés comme deux pendants, dans les appartements du roi au monastère de l'Escurial. La taille originelle du portrait de la reine doit avoir été approximativement la même que celle de la belle réplique d'atelier se trouvant aujourd'hui au Louvre : 209 x 125 cm (p. 300 ; L-R 1963 n° 357)[1].

Comme l'a fait remarquer Beruete ([1898], 1906, p. 108), le portrait de Philippe IV avec un lion à ses pieds « est une très faible imitation » de Velázquez, « d'un dessin hésitant et d'une exécution très faible ». La manière dont la tête est brossée est si confuse qu'elle trahit l'effort et l'échec du plagiaire ; d'un autre côté, la figure du roi est rendue criarde, et sa posture maladroite, par un excès de rehauts sur l'armure et l'écharpe (p. 301). Allende-Salazar répertoriait ce portrait de Philippe IV comme une œuvre d'atelier bien qu'en partie de la main de Velázquez (1925, p. 231, 286). Mayer suggérait qu'elle avait été esquissée par Velázquez et terminée par Mazo. A notre avis, l'hésitation du

Provenance: El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (inv. of 1700, 1746, 1771, 1794, 1838 and 1843)
Madrid, Museo del Prado (since 1845)
– Inv. 1191

The date is determined by the fact that a workshop replica (204 x 126.5 cm), now at the Kunsthistorisches Museum, Vienna, was sent to Archduke Leopold Wilhelm on 23 February 1653 (Zimmermann, 1905, pp. 171ff., and L-R 1963, no. 356).

The sitter, daughter of Emperor Ferdinand III and of Philip IV's sister, the Infanta María (no. **48**), was born on 21 December 1634 at Neustadt; on 7 November 1649 she married her uncle, the widowed Philip IV; she died at Madrid on 16 May 1696.

Partial radiographs made in 1960 show *pentimenti* about the Queen's face and bodice, as well as some damage (p. 300).

The red table in the background now appears unhued, which was not the case up to the early 1960s.* The upper part of the curtain has been painted by a hand other than Velázquez' on a piece of canvas added at the top of the original composition, as the seam running across the whole width of the painting clearly shows.

This addition was made to bring the painting up to the size of the portrait of Philip IV with a lion at his feet, now at the Prado (Inv. 1219, L-R 1963, no. 259; 231 x 131 cm); it was certainly done before 1700 when the two portraits were inventorized as a pair at the King's chambers in the Monastery of the Escorial. The original size of the Queen's portrait must have been approximately the same as that of the fine workshop replica, now at the Louvre: 209 x 125 cm (p. 300; L-R 1963, no. 357).[1]

As Beruete observed ([1898], 1906, p. 108), the portrait of Philip IV with a lion at his feet "is a very weak imitation" after Velázquez, "hesitating in drawing and of very feeble execution". The manner in which the head has been brushed in has a muddy quality that betrays the imitator's effort and failure; on the other hand, the King's figure is made garish, and his stance clumsy, by a surfeit of highlights on the armour and sash (p. 301). Allende-Salazar listed this portrait of Philip IV as a workshop picture partly by Velázquez (1925, pp. 231, 286). Mayer suggested that it had been sketched in by Velázquez and completed by Mazo. In my opinion, the hesitating quality of the drawing hardly suggests Velázquez' hand. As for Mazo, it is true that his highlights often resulted in a sort of garishness, but again his drawing could hardly be described as hesitant,

Provenienz: El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (Inv. von 1700, 1746, 1771, 1794, 1838 und 1843)
Madrid, Museo del Prado (seit 1845)
– Inv. 1191

Das Entstehungsdatum dieses Porträts ist bestimmbar, da eine Werkstattreplik (204 x 126,5 cm), heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, am 23. Februar 1653 an Erzherzog Leopold Wilhelm geschickt wurde (Zimmermann, 1905, S. 171 ff., und L-R 1963, Nr. 356).

Das Modell, Tochter von Kaiser Ferdinand III. und Philipps Schwester, Infantin María (Nr. **48**), wurde am 21. Dezember 1634 in Neustadt geboren. Am 7. November 1649 heiratete sie ihren verwitweten Onkel, Philipp IV. Sie starb am 16. Mai 1696 in Madrid.

Partielle Radiographien von 1960 zeigen Pentimenti auf Gesicht und Mieder der Königin, sowie einige Beschädigungen (S. 300).

Der rote Tisch im Hintergrund erscheint heute blaß, was bis zum Beginn der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht der Fall war.* Der obere Teil des Vorhangs wurde von anderer Hand gemalt, und zwar auf einem am oberen Bildrand der Originalkomposition angefügten Stück Leinwand, was eindeutig die Naht zeigt, die über die gesamte Breite des Gemäldes verläuft.

Diese Ergänzung wurde ausgeführt, um die Bildgröße dem Porträt von Philipp IV. mit dem Löwen zu seinen Füßen anzugleichen, das sich heute im Prado befindet (Inv. 1219, L-R 1963, Nr. 259; 231 x 131 cm). Die Vergrößerung wurde sicherlich vor 1700 ausgeführt. Zu jener Zeit wurden die beiden Porträts als Pendants in den Königsgemächern des Klosters im Escorial inventarisiert. Die Originalgröße des Königinnenporträts muß annähernd die gleiche gewesen sein wie die der Werkstattreplik, die sich heute im Louvre befindet: 209 x 125 cm (S. 300; L-R 1963, Nr. 357).[1]

Wie Beruete ([1898], 1906, S. 108) beobachtete, ist das Porträt Philipps IV. mit dem Löwen zu seinen Füßen »eine sehr schwache Velázquez-Nachahmung, zögerlich in der Zeichnung und sehr kläglich in der Ausführung«. Die Art, wie der Kopf gemalt wurde, ist so konfus, daß der mißlungene Versuch eines Plagiats offenbar wird. Außerdem ist der König in grellen Farben dargestellt, und seine Haltung wirkt wegen der Überfülle von Glanzlichtern auf Rüstung und Schärpe ungeschickt (S. 301). Allende-Salazar katalogisierte dieses Porträt Philipps IV. als Werkstattarbeit, das allerdings teilweise aus der Hand von Velázquez stammte (1925, S. 231, 286). Mayer regte an, es

References: C no 237 · M no 484 · L-R 1963 no 355 · B no 110 · G no 147 · Madrid 1990, no 71 · G P pp. 526–537

dessin évoque difficilement la main de Velázquez. Quant à Mazo, il est vrai que ses rehauts produisaient souvent un effet d'empâtement, mais son dessin peut difficilement être qualifié d'hésitant, ni son pinceau taxé de confusion. Ces deux traits caractérisent cette œuvre médiocre, peut-être commencée par un peintre et achevée par un autre, mais certainement ni par Velázquez, ni par quelqu'un qui avait bien suivi son enseignement. D'après le catalogue de l'exposition *Christina, Queen of Sweden*, organisée au Nationalmuseum à Stockholm : « La tradition veut que Philippe IV ait commandé » ce portrait « comme cadeau pour Christine mais que celui-ci ne lui fut jamais » envoyé (1966, p. 95–96, n° 78).

Ni ce portrait du roi ni le portrait de la reine Marie-Anne qui nous occupe ne furent mentionnés par le frère Francisco de los Santos dans sa *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657). La plus ancienne référence, à l'un ou à l'autre, est donnée par l'inventaire cité plus haut, dressé en 1700, où ils étaient groupés ensemble dans une seule et même entrée non numérotée, comme se trouvant dans les appartements du

nor his brushwork as muddy. These two traits characterize this mediocre work, possibly begun by one painter and finished by another, but certainly neither by Velázquez nor by anyone who had learned much from him. According to the catalogue of the exhibition *Christina, Queen of Sweden*, held at the Nationalmuseum, Stockholm, 1966, pp. 95–6, no. 78: "Tradition has it that Philip IV commissioned" this portrait "as a gift for Christina but that it was never" sent to her.

Neither this portrait of the King nor that of Queen Mariana with which we are concerned was mentioned by Fray Francisco de los Santos in his *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657). The earliest known reference to either work is provided by the cited inventory of 1700, when both were grouped together in a single unnumbered entry as in the King's apartment: "Firstly, two portraits, one of our Lord, King Philip IV, and the other of our Mistress Queen Mariana of Austria (who is in Heaven), in gilded frames, by the hand of Diego de Velázquez, valued at 200 ducats each". The metrical equivalent of the reported size is approximately 250 x 125 cm. Both portraits

sei von Velázquez skizziert und von Mazo vollendet worden. Meiner Meinung nach erinnert die zögerliche Ausführung der Zeichnung schwerlich an Velázquez. Was Mazo betrifft, ist es wohl richtig, daß die von ihm gemalten Höhungen oft pastos wirken, aber sein Zeichenstrich kann kaum als zögerlich und seine Pinselführung ebensowenig als konfus charakterisiert werden. Diese beiden Züge charakterisieren das mittelmäßige Werk, das vielleicht von einem Maler begonnen und von einem anderen abgeschlossen wurde, aber sicherlich nicht von Velázquez und auch nicht von jemandem, der bei ihm gelernt hatte. Aus dem Katalog zur Ausstellung *Christina, Queen of Sweden,* die im Nationalmuseum in Stockholm organisiert wurde: »Nach der Überlieferung erteilte Philipp IV. den Auftrag für« dieses Porträt »als Geschenk für Christina, die es aber niemals erhielt« (1966, S. 95–96, Nr. 78).

Weder dieses Porträt des Königs noch das von Königin Maria Anna (Nr. **121**) wurden von Fray Francisco de los Santos in seiner *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid 1657) erwähnt. Der älteste Verweis auf beide Werke wird durch das oben zitierte, 1700 erstellte Inventar geliefert, in

Page 300 :
Velázquez, *Portrait de la reine Marie-Anne,* radiographie partielle.

Atelier de Velázquez, *Portrait de la reine Marie-Anne* (209 x 125 cm), Paris, Musée du Louvre.

Page 300:
Velázquez, *Queen Mariana,* partial radiograph.

Velázquez' workshop, *Queen Mariana* (209 x 125 cm), Paris, Musée du Louvre.

Seite 300:
Velázquez, *Königin Maria Anna,* partielle Röntgenaufnahme.

Werkstatt des Velázquez, *Königin Maria Anna* (209 x 125 cm), Paris, Musée du Louvre.

Artiste inconnu, *Portrait de Philippe IV* (231 x 131 cm), Madrid, Museo del Prado.

Unknown painter, *Philip IV* (231 x 131 cm), Madrid, Museo del Prado.

Unbekannter Maler, *Philipp IV.* (231 x 131 cm), Madrid, Museo del Prado.

roi : « D'abord, deux portraits, un de notre seigneur, le roi Philippe IV, et l'autre de notre maîtresse, la reine Marie-Anne d'Autriche (qui est au ciel), dans des cadres dorés, de la main de Diego Velázquez, évalués à deux cents ducats chacun », dont les mesures étaient d'environ 250 x 125 cm. Ces deux portraits restèrent au monastère, mais changèrent de pièce, selon les inventaires de 1746, 1771, 1794, 1838 et 1843, dans chacun desquels ils furent décrits comme étant de Velázquez. En 1794, les tableaux de l'Escurial reçurent des numéros d'inventaire. Ceux correspondant aux portraits de Philippe IV et de la reine Marie-Anne étaient respectivement 62 et 63, numéros qu'ils portent encore dans l'angle inférieur droit.

Tout en partageant l'opinion de Beruete sur le portrait du roi, nous devons avouer que la seule similitude de style entre ce portrait et celui de la reine réside dans l'exécution des deux rideaux. En fait, la facture, les rehauts et la forme des plis du rideau dans les deux œuvres se ressemblent tant qu'ils semblent bien avoir été exécutés par le même peintre à la palette trop vive. Quel qu'il ait été, il a non seulement agrandi le rideau originel dans le portrait de la reine, mais aussi en partie repeint ou retouché

remained at the Monastery, though not always in the same room, according to the inventories of 1746, 1771, 1794, 1838 and 1843, in every one of which they were described as by Velázquez. In 1794, the paintings at El Escorial were given inventory numbers. Those corresponding to the portraits of Philip IV and Queen Mariana were 62 and 63 respectively – which they still bear in the lower right corner.

As one who agrees with Beruete's views on the portrait of the King, I should say that the only stylistic similarity between this one and the portrait of the Queen lies in the execution of both curtains. In fact, the brushwork, the highlights and the shape of the folds of the curtain in either painting are so much alike that they seem to have been executed by the same garish-minded painter. Whoever he was, he not only enlarged the original curtain in the Queen's portrait but he also partly touched up the rest of it so as to match his own brushwork (Beroqui, 1915, pp. 19–20).

See volume I, pp. 184, 194, 200, 207 and *194, 195, 196, 197.*

dem beide Werke zusammen in einem unnumerierten Eintrag erwähnt werden, in den Räumlichkeiten des Königs: »Zunächst zwei Porträts, eines von unserem Herrn, dem König Philipp IV., das andere von unserer Herrin, der Königin Maria Anna von Österreich (die im Himmel ist), in vergoldeten Rahmen, aus der Hand des Diego Velázquez, mit einem geschätzten Wert von jeweils zweihundert Dukaten«; die Maße betrugen ungefähr 250 x 125 cm. Beide Porträts verblieben im Kloster, allerdings mit veränderter Plazierung, wie den Inventaren von 1746, 1771, 1794, 1838 und 1843 zu entnehmen ist. Sie wurden jeweils als Bilder aus der Hand von Velázquez aufgeführt. 1794 erhielten die Gemälde aus dem Escorial Inventarnummern. Zu den Porträts von Philipp IV. und Königin Maria Anna gehörten die Nummern 62 und 63, die noch heute in den Bildecken rechts unten zu sehen sind.

Obwohl ich die Ansicht Beruetes über das Königsporträt teile, muß ich einräumen, daß die einzige Stilähnlichkeit zwischen diesem Porträt und dem Bildnis der Königin in der Ausführung der beiden Vorhänge besteht. In der Tat sind Pinselführung, Höhungen und Anordnung der Falten des Vorhangs in den bei-

le reste pour qu'il s'allie à sa propre facture (Beroqui, 1915, p. 19–20).

Voir tome I, p. 184, 199, 200, 208 et *194, 195, 196, 197.*

** Le tableau, restauré en 1988 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par María Teresa Dávila, a retrouvé ses coloris d'origine. (N.D.L.R.)*

1 Ce portrait de la reine Marie-Anne, précédemment au Prado, est au Louvre depuis 1941 à la suite d'un échange d'œuvres d'art organisé entre les gouvernements de France et d'Espagne. Justi estimait qu'il s'agissait de l'original, et que le portrait discuté ci-dessus, resté au Prado, était une réplique exécutée par le maître lui-même (1923, II, p. 281). Beruete soutenait le contraire, faisant remarquer que, dans l'œuvre aujourd'hui au Louvre, « il y a beaucoup moins d'animation et de spontanéité » ([1898], 1906, p. 103). Allende-Salazar affirmait que c'était une réplique d'atelier (1925, p. 207, 282). Mayer (1936, n° 486), pour sa part, le considérait comme « une œuvre d'atelier, d'excellente qualité », « probablement » exécutée « en majeure partie » par Mazo « mais peut-être corrigée par Velázquez ». A notre avis, il s'agit d'une belle réplique d'atelier, à laquelle il est possible que Velázquez lui-même ait participé, mais bien moins animée que l'original du Prado. En plus des restaurations anciennes, on peut remarquer d'habiles retouches par endroits.

The painting, restored in 1988 in the Prado Museum restoration workshops by María Teresa Dávila, regained its original colours. (ed. note)

1 This portrait of Queen Mariana, formerly at the Prado, has been at the Louvre since 1941 as a result of an exchange of works of art between the French and the Spanish governments. Justi thought that it was Velázquez' original and that the portrait discussed above, which has remained at the Prado, was a replica by the master himself (1923, II, p. 281). Beruete held the opposite view, pointing out that in the painting now at the Louvre "there is much less animation and spontaneity" ([1898], 1906, p. 103). Allende-Salazar held it to be a workshop copy (1925, pp. 207, 282). Mayer (1936, no. 486) considered it as "a workshop painting of excellent quality", "probably" executed "mostly" by Mazo, "but perhaps corrected by Velázquez". In my opinion, it is a fine workshop replica, with possible participation by Velázquez himself, but much less spirited than the original at the Prado. In addition to old restorations, some skilful retouching is noticeable.

den Werken so ähnlich, daß sie wohl von demselben Maler mit der grellen Palette ausgearbeitet wurden. Wer er auch war, er erweiterte nicht nur den ursprünglichen Vorhang im Porträt der Königin, sondern er übermalte auch zum Teil den Rest von ihm, um ihn seinem eigenen Arbeitsstil anzunähern (Beroqui, 1915, S. 19–20).

Siehe Band I, S. 184, 194, 207 und *194, 195, 196, 197.*

** Das Gemälde, das 1988 in den Werkstätten des Museo del Prado von María Teresa Dávila restauriert wurde, hat seine ursprüngliche Farbkraft wiedergewinnen können. (Anm. d. Red.)*

1 Dieses Porträt der Königin Maria Anna, vormals im Prado, befindet sich seit 1941 im Louvre als Folge eines Austauschs von Kunstwerken zwischen der französischen und der spanischen Regierung. Justi nahm an, es handele sich um das Original von Velázquez und das oben behandelte, im Prado verbliebene Porträt, sei eine vom Meister selbst angefertigte Replik (1923, II, S. 281). Beruete behauptete das Gegenteil, wobei er besonders darauf hinwies, daß in dem heute im Louvre ausgestellten Werk »sehr viel weniger Lebendigkeit und Spontaneität« vorhanden sei ([1898], 1906, S. 103). Allende-Salazar hielt es für eine Werkstattreplik (1925, S. 207, 282). Mayer (1936, Nr. 486) betrachtete es als »eine Werkstattarbeit von ausgezeichneter Qualität«, »wahrscheinlich zum größten Teil« von Mazo ausgeführt, »aber möglicherweise von Velázquez korrigiert«. Meiner Meinung nach handelt es sich um eine gute Werkstattreplik, an der Velázquez vielleicht seinen Anteil hatte, die aber sehr viel weniger lebendig ist als das Original aus dem Prado. Außer den alten Restaurierungen sind stellenweise Retuschen feststellbar.

122

Portrait de l'infante Marguerite, *1653*
Infanta Margarita
Infantin Margarete

128.5 x 100 cm

Provenance: Vienne, collections impériales
Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 321

L'infante Marguerite, fille de Philippe IV et de la reine Marie-Anne, naquit le 12 juillet 1651 ; elle épousa l'empereur d'Allemagne, Léopold Ier, le 12 décembre 1666 et mourut le 12 mars 1673.

Voir tome I, p. 184, 194 et *12, 13, 192.*

Provenance: Vienna, imperial collections
Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 321

The Infanta Margarita, daughter of Philip IV and Queen Mariana, was born on 12 July 1651; she married Emperor Leopold I of Germany on 12 December 1666, and died on 12 March 1673.

See volume I, pp. 184, 194 and *12, 13, 192.*

References: C no 253 • M no 524 • L-R 1963 no 394 • B no 113 • G no 150 • Madrid 1990, no 74 • G P p. 569

Provenienz: Wien, kaiserliche Sammlungen
Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 321

Infantin Margarete, Tochter von Philipp IV. und Königin Maria Anna, wurde am 12. Juli 1651 geboren. Sie heiratete den deutschen Kaiser Leopold I. am 12. Dezember 1666 und starb am 12. März 1673.

Siehe Band I, S. 183, 193 and *12, 13, 192.*

L'Infante Marguerite, *c. 1656*

Infanta Margarita

Infantin Margarete

105 x 88 cm

Provenance: Vienne, collections impériales
Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 3691

Nettoyé en 1953. La tête du modèle, légèrement endommagée, a été repeinte. L'œuvre parait aujourd'hui avoir subi de légères abrasions.
Voir tome I, p. 193, 211 et *198*.

Provenance: Vienna, imperial collections
Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 3691

Cleaned in 1953. The sitter's head, somewhat damaged had been touched up. The painting appears now slightly rubbed.
See volume I, pp. 193, 211 and *198*.

References: M no 531 · L-R 1963 no 402 · B no 116 · G no 156

Provenienz: Wien, kaiserliche Sammlungen
Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 3691

Das Gemälde wurde 1953 gereinigt. Der leicht beschädigte Kopf des Modells wurde übermalt. Zum heutigen Zeitpunkt hat das Werk unter leichtem Abrieb gelitten.
Siehe Band I, S. 193, 211 und *198*.

Velázquez et la Famille royale (Les Ménines), *1656–1657*

Velázquez and the Royal Family (Las Meninas)

Velázquez und die königliche Familie (Las Meninas)

318 x 276 cm

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. de 1666, 1686 et 1700) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772, 1794 et 1814)
Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1174

Achevé en 1656, selon Palomino, qui n'indique pas à quelle date il fut entrepris ([1724], 1947, p. 920–922). L'âge apparent de l'infante, née le 12 juillet 1651, justifie la date rapportée par Palomino et suggère également que l'exécution de cette vaste composition n'avait pu prendre trop de temps.

Endommagé dans l'incendie qui détruisit l'Alcázar de Madrid en 1734, et restauré par le peintre de la Cour Juan García de Miranda (1677–1749). La restauration la plus manifeste, évidente à l'œil nu, concerne la joue gauche de l'infante, qui a été presque entièrement refaite. Des radiographies effectuées en 1960 ont révélé que cette restauration recouvre une assez importante déperdition de pigment (p. 308 et 309). D'autres égratignures assez étendues dans des zones moins importantes sont également apparentes aux rayons X. La toile a été réduite des deux côtés, notamment sur la droite.

La richesse de teintes et de texture de ce tableau s'est substantiellement amoindrie au cours des vingt dernières années, en raison d'une grave exposition à la pollution, commune à toutes les galeries du Prado, encore accrue dans ce cas précis par le fait que, jusqu'en 1978, cette toile de grandes dimensions était exposée dans une salle relativement petite, presque constamment envahie par une foule de visiteurs*.

Velázquez lui-même est devant son chevalet ; le miroir sur le mur du fond reflète les figures en buste de Philippe IV et de la reine Marie-Anne, debout sous une draperie rouge. L'infante Marguerite est au centre, entourée de deux *meninas*, ou demoiselles d'honneur, doña Isabel de Velasco et doña María Augustina Sarmiento, qui fait une révérence tandis que la première offre à sa maîtresse de l'eau à boire dans un *búcaro* (cruche de terre rougeâtre) posé sur un plateau. Au premier plan à droite se tiennent deux nains, Maribárbola et Nicolás de Pertusato qui, en jouant, taquine du pied le dos d'un mâtin couché à terre. Lié à cet important groupe s'en trouve un autre, composé de doña Marcela de Ulloa, *guardamujer de las damas de la Reina* (chaperon des dames de la Cour) et un *guardadamas* (écuyer des dames de la Cour) non identifié. Dans le fond, l'*aposentador*, le maréchal du palais, attaché à la reine, don

Provenance: Madrid, Alcázar (inv. of 1666, 1686 and 1700) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772, 1794 and 1814)
Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1174

Finished in 1656, according to Palomino, who did not indicate when it was begun ([1724], 1947, pp. 920–2). The apparent age of the Infanta, born on 12 July 1651, bears out the date reported by Palomino; it also suggests that the execution of this large composition could not have taken too long.

Damaged in the fire that destroyed the Madrid Alcázar in 1734, and restored by the Court painter Don Juan García de Miranda (1677–1749). The most obvious restoration, noticeable to the naked eye, concerns the left cheek of the Infanta which was almost entirely redone. X-rays made in 1960 revealed that this restoration recovers a rather large loss of pigment (pp. 308 and 309). Other large scratches in less important areas are also visible under X-rays. The canvas has been cut down on both sides, notably on the right.

The painting's richness of hue and texture has been substantially dulled during the last twenty years or so, due to unmitigated exposure of pollution, common to all the Prado galleries, aggravated in this instance by the fact that till 1978 the large canvas has been on show in a comparatively small room, almost constantly crowded with visitors.*

Velázquez himself is seen at the easel; the mirror on the rear wall reflects the half-length figures of Philip IV and Queen Maríana standing under a red curtain. The Infanta Margarita is in the centre, attended by two *meninas*, or maids of honour, Doña Isabel de Velasco and Doña María Augustina Sarmiento, who curtsy as the latter offers her mistress a drink of water in a *búcaro* – a reddish earthen vessel – on a tray. In the right foreground stand two dwarfs, Mari-Bárbola and Nicolás de Pertusato, the latter playfully placing his foot on the back of the mastiff which is resting on the floor. Linked to this large group there is another one formed by Doña Marcela de Ulloa, *guardamujer de las damas de la Reina* – attendant to the ladies-in-waiting – and an unidentified *guardadamas*, or escort to the same ladies. In the background, the *aposentador*, Palace marshall, to the Queen, Don José Nieto Velázquez, stands on the steps leading into the room from the door. The two large pictures hanging on the rear wall represent *Pallas and*

References: C no 21 · M no 166 · L-R 1963 no 229 · B no 117 · G no 155 · Madrid 1990, no 73 · G P pp. 578–591

Provenienz: Madrid, Alcázar (Inv. von 1666, 1686 und 1700) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772, 1794 und 1814)
Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1174

Das Gemälde wurde nach Palomino, der nicht angibt, wann es begonnen wurde, 1656 vollendet ([1724], 1947, S. 920–922). Das Alter der am 12. Juli 1651 geborenen Infantin rechtfertigt das von Palomino erwähnte Datum und läßt gleichzeitig vermuten, daß die Ausführung dieser großen Bildkomposition nicht allzuviel Zeit in Anspruch nahm.

Es wurde bei dem Brand, der den Alcázar in Madrid 1734 zerstörte, beschädigt und von dem Hofmaler Juan García de Miranda (1677–1749) restauriert. Die offenkundige, mit bloßem Auge sichtbare Restaurierung betrifft die linke Wange der Infantin, die fast vollständig neu gearbeitet wurde. Die Radiographien von 1960 zeigen, daß diese Restaurierung eine Fläche mit bedeutendem Farbverlust überdeckte (S. 308 und 309). Weitere recht große Kratzer in weniger wichtigen Zonen des Bildes sind ebenfalls durch die Röntgenaufnahmen erkennbar. Die Leinwand wurde an beiden Seiten, besonders an der rechten, beschnitten.

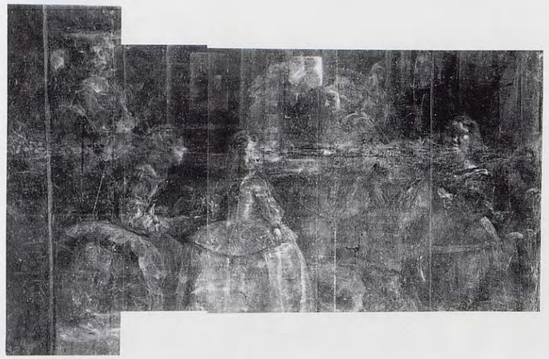
Der Reichtum an Farbtönen und Textur wurde während der vergangenen zwanzig Jahre durch schädliche Umwelteinflüsse – wie in allen Galerien des Prado – in erheblichem Maße beeinträchtigt. Dies wurde noch dadurch verstärkt, daß das großformatige Bild bis 1978 in einem relativ kleinen Saal ausgestellt und fast ständig von einer großen Schar von Besuchern belagert war.*

Man sieht Velázquez selbst vor seiner Staffelei. Der Spiegel an der Wand im Bildhintergrund reflektiert die Halbfiguren von Philipp IV. und Königin Maria Anna, die unter einem roten Vorhang stehen. Die Infantin Margarete befindet sich in der Bildmitte, umgeben von zwei *meninas* oder Hoffräulein: Doña Isabel de Velasco und Doña María Augustina Sarmiento, die einen Hofknicks macht, während erstere der Infantin einen *búcaro* (Becher aus rötlichem Ton) mit Wasser auf einem Tablett reicht. Rechts im Vordergrund stehen zwei Zwerge, Maribárbola und Nicolás de Pertusato, der im Spiel seinen Fuß auf den Rücken eines am Boden ruhenden Haushundes stellt. Verbunden mit dieser wichtigen Gruppe ist eine zweite, die aus Doña Marcela de Ulloa, *guardamujer de las damas de la Reina* (Anstandsdame der Hofdamen) und einem nicht identifi-

Velázquez et la Famille royale, radiographie de l'autoportrait de Velázquez et de partie centrale.

Velázquez and the Royal Family, radiograph of Velázquez' self-portrait and the middle section.

Velázquez und die königliche Familie, Röntgenaufnahme von Velázquez' Selbstbildnis und vom mittleren Bildteil.



PAGE 309 :
Velázquez et la Famille royale, autoportrait de Velázquez.

Velázquez et la Famille royale, radiographie de la figure de l'infante (tête et épaules).

PAGE 309:
Velázquez and the Royal Family, Velázquez' self-portrait.

Velázquez and the Royal Family, radiograph of the figure of the Infanta (head and shoulders).

SEITE 309:
Velázquez und die königliche Familie, Velázquez' Selbstbildnis.

Velázquez und die königliche Familie, Röntgenaufnahme der Infantin (Kopf und Schultern).

José Nieto Velázquez, se tient sur les marches qui conduisent à la salle, dans l'embrasure d'une porte. Les deux tableaux de grandes dimensions accrochés au mur du fond représentent *Pallas et Arachné* et *Apollon et Pan,* tous deux exécutés par Mazo, le premier d'après une composition de Rubens, le second d'après un tableau de Jordaens également fondé sur une composition de Rubens. (Pour les identifications mentionnées plus haut, voir Sánchez Cantón, 1943, p. 14 ss. et Emmens, 1961, XII, p. 51–79). En 1686 et 1700, ces deux tableaux, décrits comme représentant *Pallas et Arachné* et *Apollon et Pan,* copies d'après Rubens de la main de Juan Bautista del Mazo, furent inventoriés à l'Alcázar de Madrid, dans la pièce que Velázquez avait utilisée comme atelier. Ils étaient toujours accrochés côte à côte sur le même mur.

Les radiographies montrent que Velázquez a introduit des modifications dans les poses de diverses figures, notamment dans la sienne. Il s'était d'abord représenté la tête penchée vers sa droite plutôt que vers sa gauche, et le pinceau plus proche de la palette. Des repentirs sont visibles sur la jambe gauche de Nicolás de Pertusato (p. 308). La croix rouge de l'Ordre de Santiago, sur le pourpoint que porte l'artiste, doit avoir été ajoutée après le 28 novembre 1659, date à laquelle Philippe IV promulgua le décret définitif autorisant l'admission de Velázquez dans cet ordre.

Les inventaires royaux reflètent les divers points de vue sous lesquels ce chef-d'œuvre aux multiples aspects a été considéré au cours des siècles. On le trouve mentionné pour la première fois dans l'inventaire de l'Alcázar de Madrid, dressé par Juan Bautista del Mazo, gendre de Velázquez, en septembre 1666, après *Arachne* and *Apollo and Pan,* both painted by Mazo, the first after a Rubens' composition, and the second after a painting by Jordaens, also based on a Rubens' composition. For the above mentioned identifications, see Sánchez Cantón, 1943, pp. 14 ff., and J. A. Emmens, 1961, XII, pp. 51–79. In 1686 and 1700 both paintings, described as representing *Pallas and Arachne* and *Apollo and Pan,* copies "after Rubens by the hand of Juan Bautista del Mazo" were inventorized at the Madrid Alcázar in the room which Velázquez had used as his workshop. They still hung side by side on the same wall.

The radiographs show that Velázquez introduced changes in the poses of various figures, notably his own. At first, he had portrayed himself-with his head leaning to his right rather than to his left, and with the brush much closer to the palette. *Pentimenti* are visible in Nicolás de Pertusato's left leg. The red cross of the Order of Santiago on the doublet worn by the artist must have been added after 28 November 1659, when Philip IV issued the final decree for Velázquez' admission to the Order.

The royal inventories reflect the various points of view from which this manysided masterpiece has been looked at throughout the centuries. The first mention of it occurs in the inventory of the Madrid Alcázar drawn up by Juan Bautista del Mazo, Velázquez' son-in-law, in September 1666, after the death of Philip IV. It should be pointed out that two years earlier the Infanta Margarita had been betrothed to Emperor Leopold I, whom she married on 12 December 1666. Mazo described this work as "a painting in a gilded carved frame, portraying our Mistress the Empress with her ladies-in-waiting and a female dwarf, by the hand of Diego Velázquez, valued at 1,500 silver ducats". The metrical equivalent of the reported size is approximately 376 cm high by 293 cm wide.

The 1686 inventory of the Alcázar described the painting as of the same size with no mention of the frame. It gave more particulars about the Infanta and Velázquez, both of whom were obviously viewed as vital centres of the composition: "the Empress, Infanta of Spain, with her ladies-in-waiting and servants and a female dwarf, an original by the hand of Diego Velázquez, Court painter and Chamberlain of the Royal Palace, who portrayed himself painting in this work".

The 1700 inventory of the Alcázar described the painting, under no. 286, in identical terms, except that, as in the inventory of 1666, there was a reference to the "gilded frame". The valuation, at 10,000 doubloons, was by far the highest for any painting in the inventory. Indeed, the nearest high valuation was 2,000 doubloons, and only two paintings reached it:

zierten *guardadamas* (eine Wache, die die Hofdamen begleitete) besteht. Im Hintergrund steht der *aposentador,* Hofmarschall der Königin, Don José Nieto Velázquez, auf hinaufführenden Stufen in der Nähe einer Türöffnung. Die beiden großformatigen Bilder, die an der hinteren Wand hängen, stellen *Athene und Arachne* sowie *Apoll und Pan* dar. Beide Werke wurden von Mazo gemalt, ersteres nach einer Komposition von Rubens, letzteres nach einem Gemälde von Jordaens, das ebenfalls auf einer Bildkomposition von Rubens beruhte. (Zu den oben erwähnten Identifizierungen siehe Sánchez Cantón, 1943, S. 14 ff., und Emmens, 1961, XII, S. 51–79). 1686 und 1700 wurden diese beiden Gemälde als Darstellungen von *Athene und Arachne* und *Apoll und Pan* beschrieben, kopiert nach Rubens von Juan Bautista del Mazo und inventarisiert im Alcázar in Madrid, in dem Raum, den Velázquez als Werkstatt genutzt hatte. Sie hingen immer noch nebeneinander an derselben Wand.

Die Radiographien zeigen, daß Velázquez Veränderungen an den Posen verschiedener Figuren vornahm, hauptsächlich an seiner eigenen. Zunächst hatte er sich mit nach rechts geneigtem Kopf dargestellt, den Pinsel näher bei der Palette haltend. Pentimenti sind am linken Bein von Nicolás de Pertusato sichtbar. Das Rote Kreuz des Ordens von Santiago auf dem vom Künstler getragenen Wams ist wohl nach dem 28. November 1659 aufgemalt worden. Zu jenem Zeitpunkt verkündete Philipp IV. öffentlich das entscheidende Dekret zur Zulassung von Velázquez in diesen Orden.

Die königlichen Inventare spiegeln die verschiedenen Gesichtspunkte wider, unter denen dieses vielschichtige Meisterwerk im Laufe der Jahrhunderte betrachtet wurde. Zum ersten Mal wird es in dem von Velázquez' Schwiegersohn, Juan Bautista del Mazo, im September 1666, also nach dem Tod Philipps IV., erstellten Inventar des Alcázar in Madrid erwähnt. Man muß hier hinzufügen, daß die Infantin Margarete zwei Jahre zuvor mit dem Kaiser Leopold I. verlobt worden war, den sie am 12. Dezember 1666 heiratete. Mazo beschrieb dieses Werk als »ein Gemälde in einem geschnitzten und vergoldeten Rahmen, eine Darstellung unserer kaiserlichen Herrin mit ihren Hofdamen und einer Zwergin, von der Hand des Diego Velázquez, geschätzt auf 1500 Silberdukaten« und gab seine Maße als ungefähr 376 cm in der Höhe und 293 cm in der Breite an.

Im Inventar von 1686 des Alcázar war das Bild mit denselben Maßen erfaßt, aber ohne Erwähnung des Rahmens. Es lieferte zusätzliche Angaben über Velázquez und die Infantin, die beide eindeutig als Hauptfiguren der Bildkomposition betrachtet wurden: »Die Kaiserin, Infantin von Spanien, mit ihren Hoffräulein,

la mort de Philippe IV. Il convient de noter ici que, deux ans auparavant, l'infante Marguerite avait été fiancée à l'empereur Léopold Ier, qu'elle épousa le 12 décembre 1666. Mazo décrivait cette œuvre comme « un tableau dans un cadre doré et sculpté, représentant notre maîtresse l'impératrice avec ses dames d'honneur et une naine, de la main de Diego Velázquez, évaluée 1500 ducats d'argent » et donnait ses mesures comme environ 376 cm de haut et 293 cm de large.

L'inventaire de 1686 de l'Alcázar décrivait ce tableau avec les mêmes dimensions, sans mentionner le cadre. Il donnait davantage de détails sur Velázquez et sur l'infante, tous deux manifestement considérés comme les centres vitaux de la composition : « L'impératrice, infante d'Espagne, avec ses demoiselles d'honneur et ses serviteurs et une naine, original de la main de Diego Velázquez, peintre de la Cour et chambellan du Palais royal, qui dans cette œuvre s'est représenté lui-même en train de peindre. »

L'inventaire de 1700 de l'Alcázar décrivait le tableau, sous le nº 286, en termes identiques avec cette exception que, comme dans l'inventaire de 1666, il portait une référence au « cadre doré ». L'évaluation, 10000 doublons, était – et de loin – la plus forte de toutes les œuvres répertoriées dans cet inventaire. Les suivantes, en fait, n'atteignaient que 2000 doublons, et seuls deux tableaux y parvenaient : *L'Arrestation du Christ,* de Van Dyck (Prado), et *Diane et Actéon,* du Titien (Edimbourg, National Gallery of Scotland). L'on doit dire que ces portraits n'étaient pas estimés, étant donné que les modèles étaient des personnes royales, ce qui était expliqué dans les entrées correspondantes. La seule exception étant justement le portrait de l'infante Marguerite avec Velázquez aux pinceaux qui nous occupe ici. De toute évidence, cette composition allait bien au-delà des idées reçues en matière de portraits royaux.

La liste des tableaux ayant échappé à l'incendie de 1734, dressée au début de 1735, atteste que l'œuvre avait perdu son cadre pendant le sinistre : « 212. – Un autre tableau sans cadre, avec son châssis, représentant la famille de notre seigneur Philippe IV, original de Velázquez. » Cette description est la première à prendre en compte les figures en buste de Philippe IV et de la reine Marie-Anne reflétées dans le miroir du fond, et à les associer à la figure en pied de l'infante. Quant à la taille mentionnée, elle était moindre que dans les précédents inventaires, approximativement 334 cm de haut et 278 cm de large. En 1747 et 1748, deux inventaires des tableaux réchappés de l'incendie de 1734 furent dressés. Ils indiquaient tous deux ses dimensions approximatives comme étant 334 x 293 cm. Aucun d'eux ne mentionnait de cadre, et seul l'un d'eux notait que le tableau avait été « récemment restauré ». L'évaluation, faite en 1748, était la même dans les deux inventaires : 25000 *reales,* un peu plus de 400 doublons. Le sujet était ainsi décrit : l'infante « en train de poser » pour Velázquez, ou « quand Velázquez faisait son portrait ». Toutefois, l'infante était identifiée à tort comme Marie-Thérèse « reine de France ». Cette erreur d'identification est d'autant plus compréhensible si l'on se souvient que Marie-Thérèse, demi-sœur de Marguerite, épousa Louis XIV en 1660, que son petit-fils, Philippe V, fut le premier souverain Bourbon d'Espagne, et que ces inventaires furent dressés dans les deux années qui suivirent sa mort en 1746.

En 1772, le tableau fut encore inventorié au nouveau Palais royal de Madrid, comme représentant l'infante Marie-Thérèse, reine de France, en train de poser pour Velázquez, avec « plusieurs dames et nains », première référence d'inventaire à Nicolás de Pertusato. Les dimensions données étaient approximativement 334 cm de haut et 250 cm de large.

Il fut inventorié à nouveau au Palais royal de Madrid en 1794, sans être numéroté. La description coïncidait toutefois avec celle de 1735 : le « tableau appelé *La Famille de Philippe IV* », il était évalué 60 000 reales et ses mesures correspondaient à 434 x 278 cm.

L'inventaire de 1814 du Palais royal de Madrid le répertoriait également comme *La Famille de Philippe IV.* Au Prado, il fut durant quelque temps décrit comme représentant l'infante Marguerite à laquelle ses demoiselles d'honneur offrent de l'eau à boire, tandis que l'on voit Velázquez en train de faire son portrait. Ce n'est pas, en fait, avant 1843 – époque du réalisme sentimental – que le titre *Les Ménines,* ou *Les Demoiselles d'honneur,* apparut dans le catalogue du Prado. En 1963, nous l'avons catalogué comme *La Famille royale.*

Une copie du XVIIe siècle de ce tableau (140,4 x 123,8 cm) se trouve à Kingston Lacy (Bankes Collection) (L-R 1963, nº 230).

Voir tome I, p. 10, 84, 138, 184, 185, 200, 208, 209, 211, 214, 216, 217, 218 et *4, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 215.*

** Le tableau a été restauré en 1984 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par John Brealey, chef du Laboratoire de restauration du Metropolitan Museum à New York, assisté par l'équipe du musée : María Teresa Dávila et Rocío Dávila, Clara Quintillana et Enrique Quintillana. Le professeur López-Rey avait noté que « cette restauration avait été menée de façon impeccable ». (N.D.L.R.)*

Van Dyck's *The Taking of Christ* (Prado) and Titian's *Diana and Actaeon* (Edinburgh, National Gallery of Scotland). It must be said that portraits were not appraised because the sitters were royal persons, as it was explained in the corresponding entries. The one exception to this practice was the portrait of the Infanta Margarita with Velázquez at work with which we are concerned. Obviously this composition transcended the accepted idea of a royal portrait.

The list of paintings salvaged from the 1734 fire, compiled early in 1735, shows that the picture had lost its frame during its rescue: "212. – Another picture without frame, with its stretcher, representing the Family of our Lord Philip IV, an original by Velázquez". This description was the first to take into account the half-length figures of Philip IV and Queen Mariana reflected in the rearwall mirror, and to link them with the full-length figure of the Infanta. As for the reported size, it was smaller than in the previous inventories, approximately 334 cm high by 278 cm. In 1747–48, two inventories were compiled of the paintings which were rescued from the 1734 fire. Both reported its size as approximately 334 cm by 293 cm. None of them mentioned any frame, and only one noted that the painting had been "lately restored". The appraisal, made in 1748, was the same in the two inventories: 25,000 *reales,* a little over 400 doubloons. The subject was described as the Infanta "being portrayed" by Velázquez, or "when Velázquez portrayed her". However, the Infanta was misidentified as María Teresa, "Queen of France". The misidentification is more easily understandable if one bears in mind that María Teresa, Margarita's half-sister, married Louis XIV in 1660, and that her grand-son Philip V was the first Bourbon King of Spain, after whose death in 1746, the 1747–48 inventories were compiled.

In 1772, the painting was inventorized at the new Madrid Royal Palace, again as representing the "Infanta María Teresa, Queen of France, being portrayed by Velázquez, with several ladies and dwarfs" – the first inventory reference to Nicolás de Pertusato. The metrical equivalent of the reported size is approximately 334 cm high and 250 cm wide.

It was again inventorized at the Madrid Royal Palace in 1794, with no number. However, the description coincided with that of 1735: the "picture called the Family of Philip IV". It was valued at 60,000 *reales,* and measured 434 x 278 cm.

The 1814 inventory of the Madrid Royal Palace recorded it also as *The Family of Philip IV.* At the Prado, it was for some time described as representing the Infanta Margarita, whom her ladies-in-waiting offer a drink of water, while Velázquez is seen portraying her. In fact, it was not until 1843 – in the era of sentimental realism – that the title *Las Meninas,* or *The Maids of Honour,* entered the Prado catalogue. In 1963, I catalogued it as *The Royal Family.*

A seventeenth-century copy of this painting (140.4 x 123.8 cm) is in the Ralph Bankes Collection, Kingston Lacy, Wimborne, Dorset, England (L-R 1963, no. 230).

See volume I, pp. 10, 84, 138, 164, 184, 200, 208–209, 211, 214, 216–218 and *4, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 215.*

** The painting was restored in 1984 in the Prado Museum restoration workshops by John Brealey, head of the restoration laboratory of the Metropolitan Museum in New York, assisted by the museum team: María Teresa Dávila and Rocío Dávila, Clara Quintillana and Enrique Quintillana. Professor López-Rey noted that "this restoration was impeccable". (ed. note)*

ihren Dienern und einer Zwergin, Original von der Hand des Diego Velázquez, Hofmaler und Kammerherr des königlichen Palastes, der auf diesem Gemälde selbst beim Malen dargestellt ist.«

Im Inventar von 1700 des Alcázar wurde das Gemälde unter Nummer 286 mit identischen Formulierungen beschrieben, mit der Ausnahme, daß, wie im Inventar von 1666, ein »vergoldeter Rahmen« erwähnt wurde. Die Schätzung auf 10000 Dublonen Wert war bei weitem die höchste im Vergleich zu allen anderen in diesem Inventar aufgenommenen Werken. In der Tat war der zweithöchste Eintrag 2000 Dublonen, den nur zwei Bilder erreichten: *Die Gefangennahme Christi* von van Dyck (Prado) und *Diana und Actaeon* von Tizian (Edinburgh, National Gallery of Scotland). Man muß erläuternd hinzufügen, daß Porträts nicht bewertet wurden, wenn es sich bei den Modellen um königliche Personen handelte, was in den dazugehörigen Einträgen erklärt wurde. Die einzige Ausnahme bildete das Porträt der Infantin Margarete mit dem malenden Velázquez. Offensichtlich übertraf diese Bildkomposition sämtliche vorgefaßten Ansichten über königliche Porträts.

Die Anfang 1735 erstellte Liste der vor dem Brand von 1734 geretteten Bilder bezeugt, daß das Gemälde während des Unglücks seinen Rahmen verlor: »212. – Ein weiteres ungerahmtes Gemälde mit Rückenverstärkung, mit der Darstellung der Familie unseres Herrn Philipp IV., Original von Velázquez.« Diese Beschreibung berücksichtigt als erste die im Spiegel im Hintergrund reflektierten Brustbilder von Philipp IV. und Königin Maria Anna und stellt die Verbindung zu dem Ganzfigurenporträt der Infantin her. Was die genannten Maße betrifft, so sind sie kleiner als in den vorherigen Inventaren, annähernd 334 cm in der Höhe und 278 cm in der Breite. 1747 und 1748 wurden zwei Inventare der vor dem Brand geretteten Bilder erstellt. Beide gaben die ungefähren Maße mit 334 x 293 cm an. Keines von beiden erwähnte den Rahmen, und nur eines vermerkte, daß das Bild »kürzlich restauriert« wurde. Die Schätzung von 1748 war dieselbe wie in den beiden Inventaren: 25000 *reales,* ein wenig mehr als 400 Dublonen. Das Sujet wurde wie folgt erläutert: die Infantin »im Begriff, für Velázquez zu posieren« oder »als Velázquez ihr Porträt ausführte«. Jedenfalls wurde die Infantin irrtümlich als María Teresa, »Königin von Frankreich«, identifiziert. Dieser Irrtum wird aber verständlicher, wenn man sich vor Augen hält, daß María Teresa, Halbschwester von Margarete, 1660 Ludwig XIV. heiratete und daß ihr Enkel, Philipp V., der erste spanische König aus dem Hause Bourbon war, nach dessen Tod, 1746, die Inventare erstellt wurden.

1772 wurde das Gemälde im neuen königlichen Palast von Madrid inventarisiert, und zwar wieder als Darstellung der Infantin María Teresa, Königin von Frankreich, die gerade von Velázquez porträtiert wird, in Gesellschaft von »mehreren Damen und Zwergen« – der erste Verweis auf Nicolás de Pertusato in einem Inventar. Die angegebenen Maße betrugen ungefähr 334 cm in der Höhe und 250 cm in der Breite.

Es wurde erneut 1794 im Madrider Königspalast inventarisiert, allerdings ohne Numerierung. Die Beschreibung deckte sich mit der von 1735: das »Bild mit dem Titel *Die Familie Philipps IV.*«; es wurde auf einen Wert von 60000 *reales* geschätzt und seine Maße entsprachen 434 x 278 cm.

Das Inventar von 1814 des Madrider Königspalastes verzeichnete es ebenfalls als *Die Familie Philipps IV.* Im Prado wurde es einige Zeit lang beschrieben als Darstellung der Infantin Margarete, der ihre Hofdamen Wasser zu trinken anbieten, während Velázquez gerade ihr Porträt malt. Nicht vor 1843 erschien der Bildtitel *Las Meninas* oder *Die Hoffräulein* im Katalog des Prado. 1963 katalogisierte ich es als *Die königliche Familie.*

Eine Kopie dieses Gemäldes (140,4 x 123,8 cm) aus dem 17. Jahrhundert befindet sich in Kingston Lacy (Bankes Collection) (L-R 1963, Nr. 230).

Siehe Band I, S. 10, 83, 138, 184, 185, 200, 208–218 und *4, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 215.*

** Das Gemälde wurde 1984 in den Werkstätten des Museo del Prado von John Brealey, Leiter des Restaurierungslabors des Metropolitan Museum in New York, zusammen mit den Mitarbeitern des Museums restauriert: María Teresa Dávila und Rocío Dávila, Clara Quintillana und Enrique Quintillana. Professor López-Rey hatte vermerkt, daß »diese Restaurierung tadellos durchgeführt wurde«. (Anm. d. Red.)*

Portrait de la reine Marie-Anne, *c. 1655–1656*

Queen Mariana

Königin Maria Anna

46.5 x 43 cm

Provenance: Paris, Wildenstein • Paris, baron Maurice de Rothschild ; ses héritiers (début des années 1920–1978)
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (acquis en mars 1978)

Fragment d'un tableau, ayant subi quelques abrasions. Une bande étroite a été ajoutée au bas, mais a été retirée en 1934 ; il subsiste cependant des bandes étroites, ayant environ 4,2 cm de large, rajoutées en haut et à gauche de la toile originelle. L'addition de gauche inclut une partie de la chevelure du modèle.

Allende-Salazar affirmait que Velázquez avait exécuté un double portrait du roi Philippe IV et de la reine Marie-Anne, comme celui qui est reflété dans le miroir, dans la vaste composition *Velázquez et la Famille royale* (n° **124**), et que la tête de la reine était probablement « une étude originale » destinée à ce portrait (1925, p. 286). Il n'existe aucune évidence que Velázquez ait jamais peint un double portrait du roi et de la reine en tant qu'œuvre indépendante.

Mayer le considérait comme une étude liée au portrait de la reine Marie-Anne se trouvant aujourd'hui dans la collection Thyssen-Bornemisza (n° **126**). Lafuente l'a catalogué comme une œuvre peinte par Velázquez aux alentours de 1656, et a fait remarquer que ce portrait de la reine « est caractérisé par les ondulations de sa chevelure en vagues et non en longues boucles » comme dans le portrait de la collection Thyssen-Bornemisza (1943, n° III ; 1944, n° 116).

Voir tome I, p. *199*.

Provenance: Paris, Wildenstein • Paris, Baron Maurice de Rothschild; his heirs (early 1920s–1978)
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (acquired in March 1978)

Fragment of a painting, somewhat abraded. Restored. A narrow strip had been added at the bottom, but it was removed in 1934; there are still narrow strips, roughly 4.2 cm wide, added at the top and left of the original canvas. The addition on the left includes part of the sitter's hairstyle.

Allende-Salazar assumed that Velázquez had painted a double-portrait of Philip IV and Queen Mariana similar to the one reflected in the mirror of the large composition *Velázquez and the Royal Family* (no. **124**) and that this head of the Queen was probably "an original study" for that portrait (1925, p. 286). There is no evidence that Velázquez ever painted a double-portrait of the King and the Queen as an independent work.

Mayer regarded it as a study connected with the portrait of Queen Mariana now at the Thyssen-Bornemisza collection (no. **126**). Lafuente catalogued it as a work painted by Velázquez in about 1656, and pointed out that this likeness of the Queen "is characterized by the curling of the hair in waves and not in ringlets" as in the Thyssen-Bornemisza portrait (1943, no. III; 1944, no. 116).

See volume I, p. *199*.

Provenienz: Paris, Wildenstein • Paris, Baron Maurice de Rothschild; seine Erben (Anfang der 1920er Jahre bis 1978)
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University (März 1978 erworben)

Fragment eines Gemäldes, das unter Abrieb gelitten hat. Am unteren Bildrand wurde ein schmaler Streifen angefügt, jedoch 1934 wieder entfernt. Weitere schmale Streifen von etwa 4,2 cm Breite sind am oberen Rand und an der linken Seite der Originalleinwand angefügt worden. Die Ergänzung an der linken Seite schließt einen Teil der Frisur des Modells mit ein.

Allende-Salazar bestätigte, Velázquez habe ein Doppelporträt von König Philipp IV. und Königin Maria Anna ausgeführt, und zwar ein ähnliches wie das, das im Spiegel der großen Komposition *Velázquez und die königliche Familie* (Nr. **124**) reflektiert wird, und daß dieser Kopf der Königin wahrscheinlich »eine Originalstudie« für jenes Porträt sei (1925, S. 286). Es gibt aber keinen Beweis dafür, daß Velázquez jemals ein Doppelporträt von König und Königin als unabhängiges Werk gemalt hätte.

Mayer betrachtete es als eine mit dem Porträt der Königin Maria Anna, das sich heute in der Sammlung Thyssen-Bornemisza befindet, verbundene Studie (Nr. **126**). Lafuente katalogisierte es als ein von Velázquez um 1656 gemaltes Werk und wies darauf hin, daß dieses Porträt der Königin »charakterisiert wird von den gewellten Locken und nicht den langgezogenen Locken« wie auf dem Porträt in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (1943, Nr. III; 1944, Nr. 116).

Siehe Band I, S. *199*.

References: M no 493 • L-R 1963 no 364 • B no 118A • G no 161 • Madrid 1990, p. 408

Portrait de la reine Marie-Anne, *c. 1656–1657*

Queen Mariana

Königin Maria Anna

64.7 x 54.6 cm

Provenance: Vente E. G., Paris, hôtel Drouot, 20 avril 1876, lot 38 • Vente G. Mailand, Paris, hôtel Drouot, 2–3 mai 1881, lot 131 • Walter de Zoete • Vente W. de Zoete, Londres, Christie's, 5 avril 1935, lot 149 • Londres, Tomás Harris Ltd. • Lugano-Castagnola, Villa Favorita, Fondation Château de Rohoncz (baron Henry Thyssen-Bornemisza), n° 435
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Inv. 416 (1935.15)

A subi un nettoyage excessif à une date inconnue et se trouve en conséquence légèrement déformé au cou et à la tempe gauche.
A été récemment nettoyé à nouveau et restauré.
Voir tome I, p. *193*.

Provenance: E. G. Sale, Paris, Hôtel Drouot, 20 April 1876, lot 38 • G. Mailand Sale, Paris, Hôtel Drouot, 2–3 May 1881, lot 131 • Walter de Zoete • W. de Zoete Sale, London, at Christie's, 5 April 1935, lot 149 • London, Tomás Harris Ltd. • Lugano-Castagnola, Villa Favorita, Fondation Château de Rohoncz (Baron Henry Thyssen-Bornemisza), no. 435
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Inv. 416 (1935.15)

Somewhat overcleaned at an unknown date and, as a result, slightly distorted around the neck and left temple.
It has recently been recleaned and restored.
See volume I, p. *193*.

References: C no 243d • M no 501 • L-R 1963 no 365 • B no 118 • G no 162 • Madrid 1990, p. 416 • G P pp. 592–601

Provenienz: Paris, Verkauf von E. G., Hôtel Drouot, 20. April 1876, Los 38 • Paris, Verkauf von G. Mailand, Hôtel Drouot, 2.–3. Mai 1881, Los 131 • Walter de Zoete • London, Verkauf von W. de Zoete, Christie's, 5. April 1935, Los 149 • London, Tomás Harris Ltd. • Lugano-Castagnola, Villa Favorita, Fondation Château de Rohoncz (Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza), Nr. 435
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Inv. 416 (1935.15)

Das Gemälde wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt übertrieben gereinigt. Als Folge sind Hals und linke Schläfe leicht entstellt.
Es wurde kürzlich wieder gereinigt und restauriert.
Siehe Band I, S. *193*.

Mercure et Argus, *c. 1659*
Mercury and Argus
Merkur und Argus

128 x 250 cm

Provenance: Madrid, Alcázar, Salon des Miroirs (inv. de 1666, 1686 et 1700) · Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1746) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. de 1772 et 1794) **Madrid, Museo del Prado (depuis 1819) – Inv. 1175**

Peint pour le Salon des Miroirs du palais royal de l'Alcázar, à Madrid, où il fut inventorié en 1686 en ces termes : « Deux autres tableaux, sur des entrefenêtres, tous deux de la même taille, représentant deux légendes l'une celle d'Apollon écorchant un satyre [Marsyas], et l'autre, Mercure et Argus avec une vache. Tous deux, originaux de la main de Velázquez. » Cette entrée se retrouve, presque mot pour mot, sous le n° 17, dans l'inventaire de ce même palais dressé en 1700 ; chacun des deux tableaux étant estimé à 100 doublons. Les mesures données dans ces deux inventaires correspondaient approximativement à 83,5 cm de haut et 250 cm de large.

Apollon écorchant Marsyas fut perdu dans l'incendie qui détruisit le Palais royal de Madrid en 1734. *Mercure et Argus* fut sauvé, sans son cadre, mais entier et en bon état, si l'on en croit l'inventaire (n° 57) des tableaux rescapés de l'incendie, rédigé en 1735.

Le 28 mai 1746, il fut décrit, toujours sous le n° 57, avec les mêmes dimensions, dans une liste de tableaux choisis parmi ceux qui avaient échappé à l'incendie de 1734, pour être placés au Buen Retiro par don Santiago Bonavía, qui signa le reçu correspondant.

Finalement, il fut transféré au nouveau Palais royal de Madrid ; le premier inventaire de ce palais, dressé en 1772, expliquait que la hauteur de ce tableau avait été accrue : « 57. – Un tableau de la légende d'Argus et Mercure, original de Velázquez. » Dans la marge : « Dans les anciens inventaires on trouvera qu'il était moins haut ; la toile a été agrandie. »

Les dimensions de l'œuvre agrandie correspondaient approximativement à 125 cm de hauteur et 250 cm de largeur, ce qui est presque identique à ses dimensions actuelles.

Evidemment, la toile a été repliée avant que des bandes ne soient ajoutées en haut et en bas. La hauteur de ces bandes, mesurées sans que la toile ait été sortie de son cadre, est de 24,5 cm en haut et 8 cm au plus haut point (sur la gauche) en bas. Les bandes sont d'un grain plus fin que la toile originelle.

L'inventaire de 1794 du Palais royal de Madrid décrivait le tableau avec les mêmes dimensions qu'en 1772. Cependant, l'entrée de 1794 est différente des entrées précédentes, car elle décrit le sujet ainsi : Mercure coupant la tête d'Argus, mettant ainsi la légende tout entière dans le tableau.

Voir tome I, p. 10, 224 et *222, 223.*

Le tableau a été restauré en 1989 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Rocío Dávila. (N.D.L.R.)

Provenance: Madrid, Alcázar, Hall of Mirrors (inv. of 1666, 1686 and 1700) · Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1746) · Madrid, Palacio Real Nuevo (inv. of 1772 and 1794) **Madrid, Museo del Prado (since 1819) – Inv. 1175**

Painted for the Hall of Mirrors at the Madrid Alcázar, or Royal Palace, where in 1686 it was inventorized as follows: "Another two pictures, on window piers, both of the same size, representing two myths, one of Apollo flaying a satyr [Marsyas], and the other of Mercury and Argus with a cow. Both, originals by the hand of Velázquez". This entry is repeated, almost word for word, under no. 17, in the inventory of the same Palace drawn up in 1700: each of the two paintings were then appraised at 100 doubloons. The metrical equivalent of the size, recorded in both inventories was approximately 83.5 cm in height and 250 cm in width.

Apollo Flaying Marsyas was lost in the fire that destroyed the Madrid Royal Palace in 1734. *Mercury and Argus* was rescued, without its frame, but complete and in good shape, according to the inventory (no. 57) of the paintings salvaged from the fire drawn up in 1735.

On 28 May 1746, it was described, again under no. 57, as of the same size in a list of paintings, selected among those rescued from the 1734 fire, to be placed in the Buen Retiro Palace by Don Santiago Bonavía, who signed the corresponding receipt.

It was finally taken to the new Royal Palace at Madrid; the first inventory of this Palace, compiled in 1772, explained that the height of the painting had been increased: "57. – A picture of the myth of Argus and Mercury, an original by Velázquez". On the margin: "In the old inventories one will find that it was of lesser height; the canvas has been added to". In metrical terms, the measurements of the enlarged painting were approximately 125 cm in height and 250 cm in width, almost identical with its present size.

The canvas was, of course, folded out before strips were added at the top and bottom. The height of these strips, measured without removing the painting from its frame, is as follows: top 24.5 cm; bottom 8 cm at its highest point (left). The added strips are of a finer grain than the original canvas.

The 1794 inventory of the Madrid Royal Palace described the painting as of the same size as in 1772. However, the 1794 inventory entry differs from earlier ones in that it describes the subject as Mercury cutting off Argus' head, thus reading the full story into the painting.

See volume I, pp. 10, 223 and *222, 223.*

The painting was restored in 1989 in the Prado Museum restoration workshops by Rocío Dávila. (ed. note)

Provenienz: Madrid, Alcázar, Spiegelsaal (Inv. von 1666, 1686 und 1700) · Madrid, Palacio Real del Buen Retiro (1746) · Madrid, Palacio Real Nuevo (Inv. von 1772 und 1794) **Madrid, Museo del Prado (seit 1819) – Inv. 1175**

Das Bild wurde für den Spiegelsaal des Alcázar oder königlichen Palastes in Madrid gemalt, wo es 1686 wie folgt inventarisiert wurde: »Zwei weitere Bilder über Fenstern, in gleicher Größe, mit der Darstellung von zwei Sagen: eines mit Apoll, wie er einen Satyr [Marsyas] häutet, das andere mit Merkur, Argus und einer Kuh. Beides Originale von der Hand von Velázquez.« Dieser Eintrag findet sich nahezu wörtlich unter Nr. 17 im 1700 erstellten Inventar desselben Palastes wieder; jedes Gemälde wurde auf einen Wert von 100 Dublonen geschätzt. Die in beiden Inventaren angegebenen Maße entsprachen ungefähr 83,5 cm in der Höhe und 250 cm in der Breite.

Apoll häutet Marsyas ging bei dem Brand verloren, der den königlichen Palast in Madrid 1734 zerstörte. *Merkur und Argus* wurde zwar ohne Rahmen, aber ganz und in gutem Zustand geborgen, wenn man dem 1735 erstellten Inventar (Nr. 57) der vor dem Brand geretteten Gemälde glaubt.

Am 28. Mai 1746 wurde es, immer noch unter Nr. 57, mit den gleichen Maßen in einer Liste mit einer Auswahl der Bilder aufgezählt, die vor dem Brand von 1734 gerettet werden konnten, um von Don Santiago Bonavía, der eine entsprechende Quittung unterzeichnete, in den Buen Retiro gebracht zu werden.

Schließlich wurde es in den neuen königlichen Palast in Madrid überführt. Das erste, 1772 erstellte Inventar dieses Palastes erwähnte, daß das Gemälde in der Höhe erweitert worden war: »57. – Ein Gemälde mit der Sage von Argus und Merkur, Original von Velázquez.« Als Randbemerkung: »In den alten Inventaren wird man eine geringere Bildhöhe finden; die Leinwand wurde vergrößert.«

Die Maße des vergrößerten Werkes entsprachen ungefähr 125 cm in der Höhe und 250 cm in der Breite, was fast seiner aktuellen Größe gleichkommt.

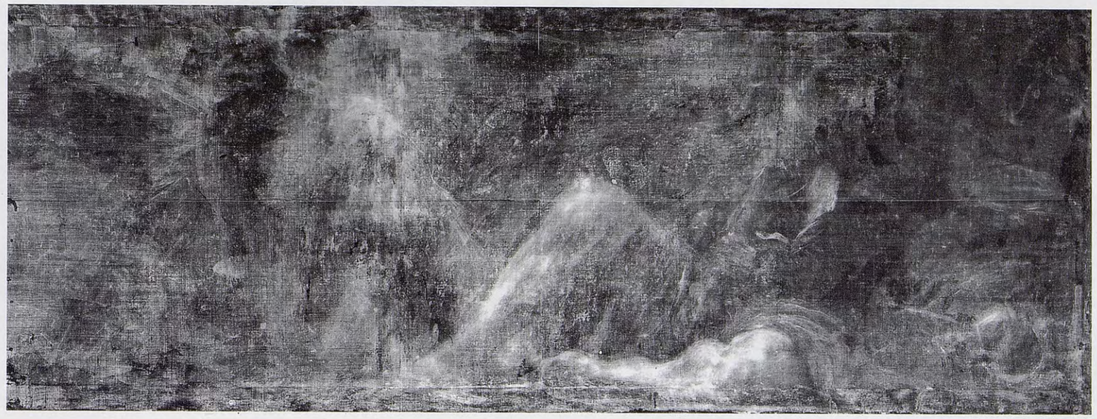
Offensichtlich wurde die Leinwand auseinandergefaltet, bevor man oben und unten Streifen hinzufügte. Die Höhe dieser Streifen, die ohne das Bild aus dem Rahmen zu nehmen gemessen wurde, beträgt oben 24,5 cm und unten höchstens 8 cm an der breitesten Stelle (links). Die Streifen haben eine feinere Struktur als die Originalleinwand.

Im Inventar von 1794 des königlichen Palastes in Madrid war dieses Gemälde mit denselben Maßen wie 1772 angegeben. Allerdings weicht der Eintrag von 1794 von den vorhergehenden ab. Das Sujet wird nämlich mit »Merkur schneidet Argus den Kopf ab« beschrieben und somit die gesamte Sage in dem Bild vereinigt.

Siehe Band I, S. 10, 221, 222 und *222, 223.*

Das Gemälde wurde 1989 in den Werkstätten des Museo del Prado von Rocío Dávila restauriert. (Anm. d. Red.)

References: C no 33 · M no 55 · L-R 1963 no 62 · B no 121 · G no 159 · Madrid 1990, no 76 · G P pp. 592–601



Mercure et Argus, radiographie de la composition originelle.

Mercury and Argus, radiograph of the original composition.

Merkur und Argus, Röntgenaufnahme der Originalkomposition.

Portrait de l'infante Marguerite, *1659*
Infanta Margarita
Infantin Margarete

127 x 107 cm

Provenance: Vienne, Hofburg
Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 2130

Nettoyé en 1953. Endommagé et restauré en plusieurs endroits, y compris le visage. Recoupé en ovale au XVIII[e] siècle pour décorer le Stallburg. Plus tard, on perdit sa trace pendant une longue période. En 1923, on le redécouvrit dans les réserves du musée de Vienne, et on lui restitua sa forme rectangulaire d'origine, mais non, semble-t-il, sa hauteur qui doit avoir été, comme l'est actuellement sa largeur, plus importante que celle du n° **129** (voir G. Glück, « Velázquez' Bildnis der Infantin Margareta Theresia aus dem Jahre 1659 », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vienne, 1926, p. 209–212).

Il semble s'agir du portrait que, selon Palomino ([1724], 1947, p. 929–930), Velázquez exécuta en même temps que celui du prince Félix Prosper (n° **129**), en 1659, afin de les envoyer à Vienne à l'empereur Léopold I[er]. Cependant, la description de Palomino s'attache principalement au fond du tableau, qui se trouve être la partie qui a le plus souffert : « L'autre portrait était celui de Son Altesse Sérénissime l'infante doña Marguerite Marie d'Autriche, très excellemment peint, avec toute la majesté et la beauté du modèle ; à droite, sur une petite table de travail se trouve une horloge d'ébène, avec des figures et des animaux de bronze, et d'une forme très gracieuse ; au centre, il y a un cercle sur lequel est peint le char du Soleil, et à l'intérieur de ce même cercle il y en a un plus petit sur lequel les heures sont réparties. »

Bien que ce portrait et celui du prince Félix Prosper aient été peints par Velázquez en 1659 pour l'empereur Léopold I[er], rien n'indique qu'ils aient été destinés à former deux pendants.

Voir tome I, p. 185, 193, 225 et *227*.

Provenance: Vienna, Hofburg
Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 2130

Cleaned in 1953. Damaged and restored in several parts, including the face. Cut to an oval in the eighteenth century for the decoration of the Stallburg. It was later lost for a long time. In 1923 it was rediscovered in the Vienna Museum's store-room, and restored to its rectangular shape, though seemingly not to its original height which must have been, as the width still is, larger than in no. **129** (see G. Glück, "Velázquez' Bildnis der Infantin Margareta Theresia aus dem Jahre 1659", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vienna, 1926, pp. 209–12).

It seems to be the portrait that, according to Palomino ([1724], 1947, pp. 929–30), Velázquez painted, together with that of Prince Felipe Próspero (no. **129**), in 1659 to be sent to Emperor Leopold I at Vienna. Yet, Palomino's description mainly deals with the background of the painting, which happens to be the part that has suffered the most: "The other portrait was of Her Most Serene Infanta Doña Margarita María of Austria, very excellently painted and with the very majesty and beauty of the sitter; to the right, on a sideboard, there is a clock in ebony, with figures and animals in bronze, and of a very graceful shape; in the centre, it has a circle with the Chariot of the Sun painted on it; and within the same circle there is a small one where the hours are distributed".

Though this portrait and the one of Prince Felipe Próspero were painted by Velázquez in 1659 for the Emperor Leopold I, there is no indication that they were intended as companion pieces.

See volume I, pp. 184–185, 193, 225 and *227*.

References: M no 534 • L-R 1963 no 406 • B no 123 • G no 157 • Madrid 1990, p. 454

Provenienz: Wien, Hofburg
Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 2130

Das Gemälde wurde 1953 gereinigt. An mehreren Stellen ist es beschädigt und restauriert, auch im Bereich des Gesichts. Im 18. Jahrhundert wurde es in eine ovale Form geschnitten, um die Stallburg zu dekorieren. Später verlor sich die Spur des Bildes für längere Zeit. 1923 wurde es in den Depots des Wiener Museums wiederentdeckt und seine ursprünglich rechteckige Form wieder hergestellt, wobei die originale Bildhöhe nicht erreicht wurde, die, genauso wie seine aktuelle Breite, größer gewesen sein muß als die von Nr. **129** (siehe G. Glück, »Velázquez' Bildnis der Infantin Margareta Theresia aus dem Jahre 1659«, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* Wien 1926, S. 209–212).

Anscheinend ist es das Porträt, das, nach Palomino ([1724], 1947, S. 929–930), Velázquez 1659 zur gleichen Zeit malte wie das des Infanten Felipe Próspero (Nr. **129**), um sie nach Wien zu Kaiser Leopold I. zu senden. Palominos Beschreibung beschränkt sich jedoch hauptsächlich auf den Hintergrund – die am meisten versehrte Partie des Gemäldes: »Das andere Porträt war das von Ihrer Hoheit Infantin Margarita María von Österreich, ausgezeichnet gemalt, in aller Würde und Schönheit des Modells. Rechts, auf einem kleinen Beistelltisch befindet sich eine Uhr in sehr anmutiger Form aus Ebenholz mit bronzenen Figuren und Tieren. In der Mitte sieht man einen Kreis, auf dem der Sonnenwagen gemalt ist, und im Inneren dieses Kreises befindet sich ein kleinerer mit der Anordnung der Stunden.«

Obwohl dieses Porträt und das des Prinzen Felipe Próspero 1659 für den Kaiser Leopold I. von Velázquez gemalt wurden, gibt es keinen Hinweis darauf, daß die beiden Bilder als Pendants geplant waren.

Siehe Band I, S. 184, 225 und *227*.

Portrait du prince Philippe Prosper, *1659*

Prince Felipe Próspero

Prinz Felipe Próspero

128.5 x 99.5 cm

Provenance: Graz, Schatz- und Kunstkammer der kaiserlichen Burg · Vienne, Hofburg (c. 1765) · Vienne, Belvédère (1816) **Vienne, Kunsthistorisches Museum – Inv. 319**

Fils de Philippe IV et de la reine Marie-Anne, né le 20 novembre 1657, mort le 1er novembre 1661. Palomino a par erreur indiqué sa date de naissance comme le 28 novembre.

De toute évidence, il s'agit du portrait envoyé, en même temps que le n° **128**, à l'empereur Léopold Ier, ainsi que nous le savons grâce à Palomino ([1724], 1947, p. 929–930) : « En cette année 1659, Velázquez exécuta deux portraits, sur l'ordre de Sa Majesté, devant être envoyés à l'empereur d'Allemagne : l'un, de Son Altesse Sérénissime le prince des Asturies, Don Philippe Prosper, né le mercredi 28 novembre à 11 heures 30 du matin ; c'est l'un des plus excellents portraits qu'il ait peints, bien que les portraits d'enfants soient très difficiles à cause de leur vivacité et de leur agitation. Il l'a peint en pied, portant les vêtements requis par son jeune âge ; sa casquette de drap, avec une plume blanche, est sur un tabouret auprès de lui ; de l'autre côté, il y a une chaise écarlate sur laquelle il pose délicatement sa main ; dans la partie supérieure du tableau, il y a un rideau ; dans le fond de la pièce, où une porte ouverte est simulée, tout est fait avec la grâce extrême et l'art et la beauté de coloris et la grande manière de cet illustre peintre ; il y a sur la chaise une petite chienne qui paraît vivante, et c'est le portrait d'un animal que Velázquez appréciait beaucoup. Il semblerait qu'il ait fait de même que Publio, excellent peintre, qui fit le portrait de sa petite chienne qu'il affectionnait, Isa, pour la rendre immortelle, comme l'a dit spirituellement Martial et comme Velázquez, lui aussi, aurait pu le dire. »

Voir tome I, p. 184, 225, 226 et *14*, *15*, *228*.

Provenance: Graz, Schatz- und Kunstkammer der kaiserlichen Burg · Vienna, Hofburg (c. 1765) · Vienna, Belvédère (1816) **Vienna, Kunsthistorisches Museum – Inv. 319**

Son of Philip IV and Queen Mariana; born on 20 November 1657, died on 1 November 1661. Palomino mistakenly gives the date of the birthday as 28 November.

Obviously, this is the portrait sent, together with no. **128** to the Emperor Leopold I, as we know from Palomino ([1724], 1947, pp. 929–30): "In this year of 1659, Velázquez executed two portraits, at the command of His Majesty, to be sent to the Emperor in Germany: one was of His Most Serene Prince of Asturias, Don Felipe-Próspero, who was born on Wednesday, 28 November 1657, at 11.30 in the morning; it is one of the most excellent portraits that he painted, even though child-portraits are quite difficult on account of the youngster's liveliness and restlessness. He painted him standing, wearing the dress required by his few years; his cloth cap, with a white plume, is near him on a stool, on the other side, there is a crimson chair, and he lightly rests his hand on it; in the upper part of the picture, there is a curtain, in the back of the room, where an open door is simulated, everything done with this illustrious painter's consummate gracefulness and art and with his beauty of colour and great manner; on the chair, there is a little dog which seems alive, and it is a portrait of one that Velázquez valued a great deal. It would seem that he had the same experience as Publio, an excellent painter, who portrayed his dear little dog, Isa, to make it immortal, as Martial wittily said and as Velázquez too could have said".

See volume I, pp. 184, 225–226 and *14*, *15*, *228*.

References: C no 147 · M no 304 · L-R 1963 no 334 · B no 122 · G no 158 · Madrid 1990, p. 51

Provenienz: Graz, Schatz- und Kunstkammer der kaiserlichen Burg · Wien, Hofburg (um 1765) · Wien, Belvedere (1816) **Wien, Kunsthistorisches Museum – Inv. 319**

Felipe Próspero, Sohn von Philipp IV. und Königin Maria Anna, wurde am 20. November 1657 geboren und starb am 1. November 1661. Palomino gibt sein Geburtsdatum irrtümlich mit dem 28. November an.

Offensichtlich wurde dieses Porträt Kaiser Leopold I. zur gleichen Zeit geschickt wie Nr. **128**, wie wir dank Palomino wissen ([1724], 1947, S. 929–930): »In jenem Jahr 1659 führte Velázquez im Auftrag Seiner Majestät zwei Porträts aus, die dem deutschen Kaiser übersandt werden sollten: eines von Seiner Hoheit Prinz von Asturien, Don Felipe Próspero, der am Mittwoch, dem 28. November 1657, um 11.30 Uhr vormittags geboren wurde. Es handelt sich um eines der exzellentesten Bildnisse, die er je malte, obwohl Porträts von Kindern wegen deren Lebhaftigkeit und Bewegungsdrang sehr schwierig sind. Er malte den Prinzen als Ganzfigur, gekleidet wie es seinem zarten Alter geziemt; seine Stoffmütze mit weißer Feder liegt auf einem Schemel neben ihm. Auf der anderen Seite steht ein scharlachfarbener Stuhl, auf dem in anmutiger Weise seine Hand ruht. Im oberen Bildteil ist ein Vorhang zu sehen. Im hinteren Zimmerbereich, wo eine geöffnete Tür angedeutet ist, wurde alles mit äußerster Grazie und Kunst und Farbsinn und in großer künstlerischer Art ausgeführt. Auf dem Stuhl sitzt eine kleine Hündin, die ganz lebendig wirkt, und Velázquez schätzte dieses Tierporträt sehr. Anscheinend widerfuhr ihm das gleiche wie Publio, einem ausgezeichneten Maler, der das Porträt seiner geliebten kleinen Hündin Isa malte, um sie unsterblich zu machen, wie es in geistvoller Weise Martial gesagt hat und wie es auch Velázquez hätte sagen können.«

Siehe Band I, S. 184, 225 und *14*, *15*, *228*.

La Tentation de Saint Thomas d'Aquin, *1631–1632*

The Temptation of St. Thomas Aquinas

Die Versuchung des heiligen Thomas von Aquin

244 x 203 cm

Provenance: Orihuela, Colegio de Santo Domingo
Orihuela, Museo Diocesano (depuis 1944)

La date d'exécution de ce tableau, 1631–1632, a été confirmée récemment par la découverte d'un document prouvant son arrivée au collège Santo Domingo de Orihuela en 1633 (Sánchez Portas, 1990, I, p. 57–63). Toutes les données de l'étude approfondie de l'œuvre, menée au laboratoire du Museo del Prado sous la direction de Carmen Garrido Pérez, correspondent avec celles des tableaux certains de l'artiste (1992, p. 277).

Voir tome I, p. 18 et *16, 17.*

Le tableau a été restauré en 1990 dans les ateliers de restauration du Museo del Prado par Enriqueta Quintana. (N.D.L.R.)

Provenance: Orihuela, Colegio de Santo Domingo
Orihuela, Museo Diocesano (since 1944)

The date of execution of this painting, 1631–32, was recently confirmed by the discovery of a document proving its arrival at the college of Santo Domingo de Orihuela in 1633 (Sánchez-Portas, 1990, I, pp. 57–63). All the information in the in-depth study of the work carried out at the Prado Museum laboratory under the direction of Carmen Garrido Pérez, corresponds with the information on the paintings which were definitely executed by the artist (1992, p. 277).

See volume I, pp. 18 and *16, 17.*

The painting was restored in 1990 in the Prado Museum restoration workshops by Enriqueta Quintana. (ed. note)

Provenienz: Orihuela, Colegio de Santo Domingo
Orihuela, Museo Diocesano (seit 1944)

Die Datierung dieses Gemäldes, 1631–1632, konnte vor kurzem durch die Entdeckung eines Dokuments bestätigt werden, das die Aufnahme des Bildes in das Colegio de Santo Domingo von Orihuela im Jahr 1633 belegt (Sánchez Portas, 1990, I, S. 57–63). Alle Ergebnisse der Untersuchungen des Werks, die im Labor des Museo del Prado unter der Leitung von Carmen Garrido Pérez durchgeführt wurden, stimmen mit denen von gesicherten Gemälden des Künstlers überein (1992, S. 277).

Siehe Band I, S. 18 und *16, 17.*

Das Gemälde wurde 1990 in den Werkstätten des Museo del Prado von Enriqueta Quintana restauriert. (Anm. d. Red.)

References: M no 44 · L-R 1963 no 54 · B no 48 · G no 57 · Madrid 1990, no 29 · G P pp. 262–277

Index du Catalogue Raisonné

Sujets religieux :
L'Adoration des Mages, nº 13
Le Christ dans la maison de Marthe et Marie, nº 7
Le Christ et l'âme chrétienne, nº 35
Le Couronnement de la Vierge, nº 105
La Crucifixion, nº 59
L'Immaculée Conception, nº 11
Jacob recevant la tunique de Joseph, nº 43
Les Pèlerins d'Emmaüs, nºs 17 et 42
Saint Antoine abbé, nº 86
Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite, nº 85
Saint Jean à Patmos, nº 12
Saint Paul, nº 14
Saint Paul (?), nº 15
Saint Thomas, nº 10
La Tentation de Saint Thomas d'Aquin, nº 130
La Vierge imposant la chasuble à saint Ildefonse, nº 22

Sujets tirés de l'Antiquité et de la Mythologie :
Apollon dans « La Forge de Vulcain » (étude pour la tête d'), nº 45
Arachné (La Légende d'), nº 107
Arachné (Une sibylle ?), nº 108
Bacchus, nº 41
Démocrite, nº 40
Ésope, nº 92
La Forge de Vulcain, nº 44
Mars, nº 94
Ménippe, nº 93
Mercure et Argus, nº 127
Une Sibylle (?), nº 49
Vénus à son miroir, nº 106

Sujets historiques :
La Reddition de Breda (Les Lances), nº 73
La Reddition de Breda (étude pour), nº 74
La Reddition de Breda (étude pour la figure de Spinola dans), nº 75

Portraits :
a) La Famille royale
Cardinal-infant don Fernando en costume de chasse, nº 64
L'Infante doña María, reine de Hongrie, nº 48
L'Infante Marguerite (1653), nº 122
L'Infante Marguerite (c. 1656), nº 123
L'Infante Marguerite (1659), nº 128
L'Infante Marie-Thérèse (1648), nº 109
L'Infante Marie-Thérèse (1651–1652), nº 118
L'Infante Marie-Thérèse (1652–1653), nº 119
L'Infant don Carlos, nº 37
Philippe III (portrait équestre), nº 68
Philippe IV (buste, 1623–1624), nº 28
Philippe IV (buste, 1632), nº 61
Philippe IV à Fraga (buste, 1644), nº 100
Philippe IV en buste (1652–1655), nº 120
Philippe IV en costume de chasse (1632–1633), nº 63
Philippe IV en cuirasse (c. 1628), nº 38
Philippe IV (en pied, 1624), nº 29
Philippe IV (en pied, 1623 et 1628), nº 36
Philippe IV (en pied, 1631–1632), nº 52
Philippe IV (portrait allégorique, c. 1645), nº 101
Philippe IV (portrait équestre, 1634–1635), nº 71
Le Prince Baltasar Carlos avec son nain (1631), nº 51
Le Prince Baltasar Carlos au manège royal avec le comte-duc d'Olivares (c. 1636), nº 78
Le Prince Baltasar Carlos en costume de chasse (1635–1636), nº 77
Le Prince Baltasar Carlos (en pied, 1632), nº 60
Le Prince Baltasar Carlos (en pied, c. 1639), nº 90
Le Prince Baltasar Carlos (portrait équestre, 1634–1635), nº 72
Le Prince Philippe Prosper, nº 129
La Reine Élisabeth (buste, 1632), nº 62
La Reine Élisabeth (en pied, 1631–1632), nº 53
La Reine Élisabeth (portrait équestre, 1634–1635), nº 70
La Reine Marguerite (portrait équestre), nº 69
La Reine Marie-Anne (buste, 1652–1653), nº 121
La Reine Marie-Anne (buste, c. 1655–1656), nº 125
La Reine Marie-Anne (buste, c. 1656–1657), nº 126
Velázquez et la Famille royale (Les Ménines), nº 124

b) Modèles identifiés
Astalli (Pamphilj), cardinal, nº 117
Autoportrait, nº 96
Bandrés de Abarca, Francisco, nº 95
Barberana y Aparregui, don Pedro de, nº 57
Borja (étude pour la tête du Cardinal), nº 98
Corral y Arellano, don Diego de, nº 55
Francesco II d'Este, duc de Modène, nº 89
Jerónima de la Fuente, la Mère, nºs 20 et 21
Góngora y Argote, don Luís de, nº 25
Innocent X, nºs 114 et 115
Ipeñarrieta y Galdós, doña Antonia de, et son fils, nº 54
Martínez Montañés, Juan, nº 76
Massimi, Camillo, nº 116
Mateos, don Juan, nº 58
Olivares, Gaspar de Guzmán, comte-duc d' (buste, c. 1638), nº 87
Olivares, Gaspar de Guzmán, comte-duc d' (buste, c. 1638), nº 88
Olivares, Gaspar de Guzmán, comte-duc d' (en pied, 1624), nº 30
Olivares, Gaspar de Guzmán, comte-duc d' (en pied, 1622–1627 ?), nº 32
Olivares, Gaspar de Guzmán, comte-duc d' (portrait équestre, 1634), nº 66
Olivares, Gaspar de Guzmán, comte-duc d' (avec le Prince Baltasar Carlos au manège royal), nº 78
Pareja, Juan de, nº 112
Suárez de Ribera, don Cristóbal, nº 19
Velázquez et la Famille royale (Les Ménines), nº 124

c) Nains et bouffons
Le Bouffon don Juan de Austria, nº 65
Le Bouffon Juan Calabazas (Calabacillas, c. 1628–1629), nº 39
Le Bouffon Juan Calabazas (Calabacillas, 1637–1639), nº 83
Le Bouffon don Cristóbal de Castañeda y Pernia (Barbarroja), nº 84
Le Bouffon Pablo de Valladolid, nº 82
Nain assis à terre (don Sebastián de Morra), nº 103
Nain assis à terre auprès d'une cruche, nº 104
Nain tenant un volume sur ses genoux (don Diego de Acedo, el Primo), nº 102
Le Nain Francisco Lezcano (el Niño de Vallecas), nº 99

d) Modèles non identifiés
Barbier du Pape (dit du), nº 113
Chevalier de l'ordre de Santiago, nº 110
Dame (portrait d'une), nº 31
La Dame à l'éventail, nº 79
Fillette (portrait d'une), nº 97
Homme (portrait de trois quarts), nº 34
Homme en buste (José Nieto ?), nº 91
Homme (main d'), nº 56
Homme portant barbiche (Francisco Pacheco ?), nº 23
Jeune femme, nº 80
Jeune femme cousant, nº 81
Jeune fille, nº 4
Jeune fille (tête de), nº 5
Jeune homme (Autoportrait ?), nº 27
Jeune homme (Portrait d'un), nº 50
Jeune homme de profil, nº 8
Jeune paysanne, nº 111
Prêtre (Portrait d'un), nº 26

Animaux :
Cheval blanc, nº 67
Tête de cerf, nº 33

Bodegones :
Le Christ dans la maison de Marthe et Marie, nº 7
Deux Jeunes Gens à table, nº 24
La Fille de cuisine, nº 18
Le Marchand d'eau de Séville, nº 16
Les Pèlerins d'Emmaüs, nº 17
Repas de paysans, nº 9
Trois Hommes à table, nº 3
Trois Musiciens, nº 1
Vieille Femme faisant frire des œufs, nº 6

Paysages :
La Villa Médicis à Rome (le pavillon d'Ariane), nº 46
La Villa Médicis à Rome (deux hommes à l'entrée de la grotte), nº 47

Index to the Catalogue Raisonné

Religious subjects:
Adoration of the Magi, no. 13
Christ and the Christian Soul, no. 35
Christ in the House of Martha and Mary, no. 7
Christ on the Cross, no. 59
Coronation of the Virgin, The, no. 105
Immaculate Conception of the Virgin, The, no. 11
Joseph's Bloody Coat Brought to Jacob, no. 43
St. Anthony Abbot, no. 86
St. Anthony Abbot and St. Paul the Hermit, no. 85
St. Ildefonso Receiving the Chasuble from the Virgin, no. 22
St. John at Patmos, no. 12
St. Paul, no. 14
St. Paul (?), no. 15
St. Thomas, no. 10
Supper at Emmaus, The, no. 17
Supper at Emmaus, The, no. 42
The Temptation of St. Thomas Aquinas, no. 130

From antiquity and the fable:
Aesop, no. 92
Apollo in "The Forge of Vulcan", Study for the Head of, no. 45
Arachne (A Sibyl?), no. 108
Arachne, The Fable of, (Las Hilanderas), no. 107
Bacchus, no. 41
Democritus, no. 40
Forge of Vulcan, The, no. 44
Mars, no. 94
Menippus, no. 93
Mercury and Argus, no. 127
A Sibyl (?), no. 49
Venus at her Mirror, no. 106

Historical subjects:
The Surrender of Breda (Las Lanzas), no. 73
– , studies for, nos. 74 and 75

Portraits:
a) Royal persons
Cardinal Infante Don Fernando as a Hunter, The, no. 64
Infanta Margarita (1653), no. 122
Infanta Margarita (about 1656), no. 123
Infanta Margarita (1659), no. 128
Infanta Doña María, Queen of Hungary, no. 48
Infanta María Teresa (1648), no. 109
Infanta María Teresa (1651–52), no. 118
Infanta María Teresa (1652–53), no. 119
Infante Don Carlos, The, no. 37
Philip III on Horseback, no. 68
Philip IV (1623–24), no. 28
Philip IV, Standing (1624), no. 29
Philip IV, Standing (1623 and 1628), no. 36
Philip IV in Armour (c. 1628), no. 38
Philip IV in Brown and Silver (1631–32), no. 52
Philip IV (three-quarter length, 1632), no. 61
Philip IV (bust, 1652–55), no. 120
Philip IV, Allegorical Portrait of, no. 101
Philip IV as a Hunter, no. 63
Philip IV on Horseback, no. 71
Philip IV at Fraga, no. 100
Prince Baltasar Carlos (1632), no. 60
Prince Baltasar Carlos (about 1639), no. 90
Prince Baltasar Carlos as a Hunter, no. 77
Prince Baltasar Carlos on Horseback, no. 72
Prince Baltasar Carlos with a Dwarf, no. 51
Prince Baltasar Carlos with the Count-Duke of Olivares at the Royal Mews, no. 78
Prince Felipe Próspero, no. 129
Queen Isabel, Standing, no. 53
Queen Isabel (three-quarter length), no. 62
Queen Isabel on Horseback, no. 70
Queen Margarita on Horseback, no. 69
Queen Mariana (full-length), no. 121
Queen Mariana (bust-portrait, about 1655–56), no. 125
Queen Mariana (about 1656–57), no. 126
Velázquez and the Royal Family, no. 124

b) Other identified sitters
Astalli, Cardinal, no. 117
Bandrés de Abarca, Francisco, no. 95
Barberana y Aparregui, Don Pedro de, no. 57
Borja, Study for the Head of Cardinal, no. 98
Corral y Arellano, Don Diego de, no. 55
Francesco II d'Este, Duke of Modena, no. 89
Fuente, Mother Jerónima de la, nos. 20 and 21
Góngora y Argote, Don Luís de, no. 25
Innocent X, no. 114
Innocent X, no. 115
Ipeñarrieta y Galdós with One of her Sons, Doña Antonia de, no. 54
Martínez Montañés, The Sculptor, no. 76
Massimi, Camillo, no. 116
Mateos, Don Juan, no. 58
Olivares, Count-Duke of, no. 30
Olivares, Count-Duke of (1622–27?), no. 32
Olivares, Count-Duke of (about 1638), no. 87
Olivares, Count-Duke of (oval, oil on copper, about 1638), no. 88
Olivares on Horseback, Count-Duke of, no. 66
Pareja, Juan de, no. 112
Self-Portrait, no. 96
Suárez de Ribera, Don Cristóbal, no. 19
Velázquez and the Royal Family (Las Meninas), no. 124

c) Court jesters
Austria, The Buffoon Don Juan de, no. 65
Calabazas (Calabacillas), The Buffoon, no. 39
Calabazas (Calabacillas), The Buffoon, no. 83
Castañeda y Pernia (Barbarroja), The Buffoon Don Cristóbal de, no. 84
Dwarf Holding a Tome on his Lap, A, no. 102
Dwarf Sitting on the Floor, A, no. 103
Dwarf Sitting on the Floor by a Pitcher, A, no. 104
Lezcano, Francisco, The Dwarf, no. 99
Valladolid, The Buffoon Pablo de, no. 82

d) Unidentified sitters
Barber to the Pope, So-called, no. 113
Boy, Head of a Young, no. 2
Cleric, Portrait of a, no. 26
Girl, Head of a, no. 5
Girl, Portrait of a, no. 4
Girl, Portrait of a Little, no. 97
Knight of the Order of Santiago, A, no. 110
Lady, Portrait of a, no. 31
Lady with a Fan, no. 79
Lass, A Country, no. 111
Man, Hand of a, no. 56
Man, Portrait of a, no. 34
Man, Portrait of a, (José Nieto?), no. 91
Man with a Goatee, Portrait of a, (Francisco Pacheco?), no. 23
Needlewoman, The, no. 81
Young Lady, A, no. 80
Young Man, A (Self-Portrait?), no. 27
Young Man, Portrait of a, (1630–31), no. 50
Young Man in Profile, Head of a, no. 8

Animals:
White Horse, A, no. 67
Head of a Stag, no. 33

Bodegones:
Christ in the House of Martha and Mary, no. 7
Kitchen Maid, The, no. 18
Musical Trio, no. 1
Old Woman Frying Eggs, no. 6
Peasants at Table, no. 9
Supper at Emmaus, The, no. 17
Three Men at Table, no. 3
Two Young Men at Table, no. 24
Waterseller, The, no. 16

Garden views:
Villa Medici in Rome (Façade of the Grotto-Logia), no. 47
Villa Medici in Rome (Pavillon of Ariadne), no. 46

Register des Werkverzeichnisses

Religiöse Bildthemen:
Anbetung der Heiligen Drei Könige, Nr. 13
Christus am Kreuz, Nr. 59
Christus im Hause von Maria und Martha, Nr. 7
Christus und die christliche Seele, Nr. 35
Emmausmahl, Nr. 17 und 42
Der heilige Paulus, Nr. 14
Der heilige Paulus (?), Nr. 15
Der heilige Thomas, Nr. 10
Die Heiligen Antonius der Abt und Paulus der Eremit, Nr. 85
Heiliger Antonius der Abt, Nr. 86
Johannes auf Patmos, Nr. 12
Josefs blutiger Rock wird Jakob gebracht, Nr. 43
Jungfrau der Unbefleckten Empfängnis, Nr. 11
Krönung der Maria, Nr. 105
Maria schenkt dem heiligen Ildefonso ein Meßgewand, Nr. 22
Die Versuchung des heiligen Thomas von Aquin, Nr. 130

Bildthemen aus Antike und Mythologie:
Apoll in der »Schmiede des Vulkan« (Kopf des), Nr. 45
Arachne, Sage der, Nr. 107
Arachne (Sibylle?), Nr. 108
Äsop, Nr. 92
Bacchus, Nr. 41
Demokrit, Nr. 40
Mars, Nr. 94
Menippos, Nr. 93
Merkur und Argus, Nr. 127
Schmiede des Vulkan, Nr. 44
Sibylle (?), Nr. 49
Venus mit Spiegel, Nr. 106

Historische Bildthemen:
Übergabe von Breda (Die Lanzen), Nr. 73
Übergabe von Breda, Studie für die, Nr. 74
Übergabe von Breda, Studie für die Figur des Spinola, Nr. 75

Porträts:
a) Die königliche Familie
Infant Don Carlos, Nr. 37
Infantin Doña María, Königin von Ungarn, Nr. 48
Infantin Margarete (1653), Nr. 122
Infantin Margarete (um 1656), Nr. 123
Infantin Margarete (1659), Nr. 128
Infantin María Teresa (1648), Nr. 109
Infantin María Teresa (1651–1652), Nr. 118
Infantin María Teresa (1652–1653), Nr. 119
Isabella von Bourbon (Dreiviertelporträt, 1632), Nr. 62
Isabella von Bourbon (Ganzfigurenporträt, 1631–1632), Nr. 53
Isabella von Bourbon zu Pferde (1634–1635), Nr. 70
Kardinalinfant Don Ferdinand als Jäger, Nr. 64
Königin Maria Anna (Brustbild, um 1655–1656), Nr. 125
Königin Maria Anna (Brustbild, um 1656–1657), Nr. 126
Königin Maria Anna (Ganzfigurenporträt, 1652–1653), Nr. 121
Königin Margarete zu Pferde, Nr. 69
Philipp III. zu Pferde, Nr. 68
Philipp IV. (allegorisches Porträt, um 1645), Nr. 101
Philipp IV. (Brustbild, 1623–1624), Nr. 28
Philipp IV. (Brustbild, 1652–1655), Nr. 120
Philipp IV. (Dreiviertelporträt, 1632), Nr. 61
Philipp IV. (Ganzfigurenporträt, 1624), Nr. 29
Philipp IV. (Ganzfigurenporträt, 1623 und 1628), Nr. 36
Philipp IV. in Braun und Silber (1631–1632), Nr. 52
Philipp IV. in Fraga (1644), Nr. 100
Philipp IV. im Harnisch (um 1628), Nr. 38
Philipp IV. als Jäger (1632–1633), Nr. 63
Philipp IV. zu Pferde (1634–1635), Nr. 71
Prinz Baltasar Carlos (Ganzfigurenporträt, 1632), Nr. 60
Prinz Baltasar Carlos (Ganzfigurenporträt, um 1639), Nr. 90
Prinz Baltasar Carlos als Jäger (1635–1636), Nr. 77
Prinz Baltasar Carlos zu Pferde (1634–1635), Nr. 72
Prinz Baltasar Carlos mit dem Conde Duque de Olivares in der Reitschule (um 1636), Nr. 78
Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg (1631), Nr. 51
Prinz Felipe Próspero, Nr. 129
Velázquez und die königliche Familie (Las Meninas), Nr. 124

b) Weitere Porträts
Astalli, Kardinal, Nr. 117
Bandrés de Abarca, Francisco, Nr. 95
Barberana y Aparregui, Don Pedro de, Nr. 57
Borja, Studie für ein Porträt des Kardinals, Nr. 98
Corral y Arellano, Don Diego de, Nr. 55
Francesco II. d'Este, Herzog von Modena, Nr. 89
Góngora y Argote, Don Luís de, Nr. 25
Innozenz X., Nr. 114 und 115
Ipeñarrieta, Antonia de, mit Sohn, Nr. 54
Jerónima de la Fuente, Mutter, Nr. 20 und 21
Martínez Montañés, Juan, Nr. 76
Massimi, Camillo, Nr. 116
Mateos, Don Juan, Nr. 58
Olivares, Gaspar de Guzmán, Conde Duque de (Brustbild, um 1638), Nr. 87
Olivares, Gaspar de Guzmán, Conde Duque de (Brustbild, um 1638), Nr. 88
Olivares, Gaspar de Guzmán, Conde Duque de (Ganzfigurenporträt, 1624), Nr. 30
Olivares, Gaspar de Guzmán, Conde Duque de (Ganzfigurenporträt, 1622–1627?), Nr. 32
Olivares, Gaspar de Guzmán, Conde Duque de (zu Pferde, 1634), Nr. 66
Pareja, Juan de, Nr. 112
Selbstbildnis, Nr. 96
Suárez de Ribera, Don Cristóbal, Nr. 19
Velázquez und die königliche Familie (Las Meninas), Nr. 124

c) Zwerge und Narren
Hofnarr Don Juan de Austria, Nr. 65
Hofnarr Juan Calabazas (Calabacillas, um 1628–1629), Nr. 39
Hofnarr Juan Calabazas (Calabacillas, 1637–1639), Nr. 83
Hofnarr Don Cristóbal de Castañeda y Pernia (Barbarroja), Nr. 84
Hofnarr Pablo de Valladolid, Nr. 82
Hofzwerg Francisco Lezcano (El Niño de Vallecas), Nr. 99
Zwerg, auf dem Boden sitzend (Don Sebastián de Morra?), Nr. 103
Zwerg, ein Buch auf den Knien haltend (Don Diego de Acedo, El Primo), Nr. 102
Zwerg, neben einem Krug auf dem Boden sitzend (Don Sebastián de Morra?), Nr. 104

d) Unbekannte Modelle
Fragment einer Hand, Nr. 56
Frau mit Fächer, Nr. 79
Junge Frau, Nr. 80
Junges Mädchen, Nr. 97
Ein Kleriker, Nr. 26
Kopf eines Jungen, Nr. 2
Kopf eines Mädchens, Nr. 5
Mann mit Halskrause (Francisco Pacheco?), Nr. 23
Nähende junge Frau, Nr. 81
Porträt eines Bauernmädchens, Nr. 111
Porträt einer Frau, Nr. 31
Porträt eines jungen Mannes, Nr. 50
Porträt eines jungen Mannes (Selbstporträt?), Nr. 27
Porträt eines jungen Mannes im Profil, Nr. 8
Porträt eines Mädchens, Nr. 4
Porträt eines Mannes, Nr. 34
Porträt eines Mannes (»Barbier des Papstes«), Nr. 113
Porträt eines Mannes (José Nieto?), Nr. 91
Ritter von Santiago, Nr. 110

Tierdarstellungen:
Hirschkopf, Nr. 33
Steigendes Pferd, Nr. 67

Bodegones:
Alte Frau beim Eierbraten, Nr. 6
Bauern bei Tisch, Nr. 9
Christus im Hause von Maria und Martha, Nr. 7
Drei Männer am Tisch, Nr. 3
Drei Musikanten, Nr. 1
Emmausmahl, Nr. 17
Küchenszene, Nr. 18
Wasserverkäufer, Nr. 16
Zwei junge Männer am Tisch, Nr. 24

Gartenansichten:
Villa Medici, Pavillon der Ariadne, Nr. 46
Villa Medici, zwei Männer bei der Fassade der Grottenloggia, Nr. 47

Localisation des œuvres cataloguées

ALLEMAGNE
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, nº 1
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, nos 58, 110
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, nº 50

AUTRICHE
Vienne, Kunsthistorisches Museum, nos 61, 62, 90, 119, 122, 123, 128, 129

BRÉSIL
São Paulo, Museu de Arte, nº 30

ESPAGNE
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, nº 14
El Escorial, Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo, nº 43
Madrid, Biblioteca Nacional, nos 4, 5, 74, 75
Madrid, collection Fernández de Araoz, nº 21
Madrid, collection des héritiers de Joaquín Payá, nº 26
Madrid, collection particulière, nos 2, 15
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, nº 126
Madrid, Museo del Prado, nos 13, 20, 23, 27, 33, 36, 37, 38, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 99, 102, 103, 105, 107, 120, 121, 124, 127
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real, nos 67, 88
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 98
Orihuela, Mueso Diocesano, nº 130
Séville, Museo de Bellas Artes, nos 19, 22
Valence, Museo de Bellas Artes de San Pío V, nº 96

ÉTATS-UNIS
Boston, Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Foundation, nº 25
Boston, Museum of Fine Arts, Henri Lillie Pierce Foundation, nº 51
Chicago, The Art Institute of Chicago, nº 18
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Bequest, nº 39
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University, nos 28, 108, 125
Fort Worth, Kimbell Art Museum, nº 57
New York, collection particulière, nos 53, 86, 113
New York, The Frick Collection, nº 100
New York, The Hispanic Society of America, nos 32, 97, 117
New York, The Metropolitan Museum of Art, nos 29, 42, 109, 112, 118
Princeton (New Jersey), collection particulière, nº 34
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, nº 81

FRANCE
Orléans, musée des Beaux-Arts d'Orléans, nº 10
Rouen, musée des Beaux-Arts et de la Céramique, nº 40

GRANDE-BRETAGNE
Chatsworth, His Grace the Duke of Devonshire, nº 80
Édimbourg, National Gallery of Scotland, nº 6
Londres, Apsley House, Wellington Museum, nos 16, 24, 91, 115
Londres, Hertford House, Wallace Collection, nos 60, 79
Londres, His Grace the Duke of Westminster, nº 78
Londres, The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection), nº 116
Londres, The Trustees of the National Gallery, nos 7, 11, 12, 35, 52, 106

HONGRIE
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, nº 9

IRLANDE
Dublin, National Gallery of Ireland, nº 17

ITALIE
Florence, Galleria degli Uffizi, nº 101
Modène, Galleria e Museo Estense, nº 89
Rome, Galleria Doria-Pamphilj, nº 114

JAPON
Collection particulière, nos 45, 111

RUSSIE
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, nos 3, 8, 87

SUISSE
Collection particulière, nº 104

Collection particulière, nº 95

Location of the catalogued works

AUSTRIA
Vienna, Kunsthistorisches Museum, nos. 61, 62, 90, 119, 122, 123, 128, 129

BRAZIL
São Paulo, Museu de Arte, no. 30

FRANCE
Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, no. 10
Rouen, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique, no. 40

GERMANY
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, no. 1
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, nos. 58, 110
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, no. 50

GREAT BRITAIN
Chatsworth, His Grace the Duke of Devonshire, no. 80
Edinburgh, National Gallery of Scotland, no. 6
London, Apsley House, Wellington Museum, nos. 16, 24, 91, 115
London, Hertford House, Wallace Collection, nos. 60, 79
London, His Grace the Duke of Westminster, no. 78
London, The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection), no. 116
London, The Trustees of the National Gallery, nos. 7, 11, 12, 35, 52, 106

HUNGARY
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, no. 9

IRELAND
Dublin, National Gallery of Ireland, no. 17

ITALY
Florence, Galleria degli Uffizi, no. 101
Modena, Galleria e Museo Estense, no. 89
Rome, Galleria Doria-Pamphili, no. 114

JAPAN
Private collection, nos. 45, 111

RUSSIA
Saint Petersburg, Hermitage, nos. 3, 8, 87

SPAIN
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, no. 14
El Escorial, Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo, no. 43
Madrid, Biblioteca Nacional, nos. 4, 5, 74, 75
Madrid, collection of the heirs of Joaquín Payá, no. 26
Madrid, Fernández de Araoz collection, no. 21
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, no. 126
Madrid, Museo del Prado, nos. 13, 20, 23, 27, 33, 36, 37, 38, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 99, 102, 103, 105, 107, 120, 121, 124, 127
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real, nos. 67, 88
Madrid, private collection, nos. 2, 15
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no. 98
Orihuela, Museo Diocesano, no. 130
Seville, Museo de Bellas Artes, nos. 19, 22
Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V, no. 96

SWITZERLAND
Private Collection, no. 104

UNITED STATES OF AMERICA
Boston, Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Foundation, no. 25
Boston, Museum of Fine Arts, Henri Lillie Pierce Foundation, no. 51
Chicago, The Art Institute of Chicago, no. 18
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Bequest, no. 39
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University, nos. 28, 108, 125
Fort Worth, Kimbell Art Museum, no. 57
New York, The Frick Collection, no. 100
New York, The Hispanic Society of America, nos. 32, 97, 117
New York, The Metropolitan Museum of Art, nos. 29, 42, 109, 112, 118
New York, private collection, nos. 53, 86, 113
Princeton (New Jersey), private collection, no. 34
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, no. 81

Private Collection, no. 95

Sammlungsorte der katalogisierten Werke

BRASILIEN
São Paulo, Museu de Arte, Nr. 30

DEUTSCHLAND
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Nr. 1
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Nr. 58, 110
München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Alte Pinakothek, Nr. 50

FRANKREICH
Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Nr. 10
Rouen, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique, Nr. 40

GROSSBRITANNIEN
Chatsworth, His Grace the Duke of Devonshire, Nr. 80
Edinburgh, National Gallery of Scotland, Nr. 6
London, Apsley House, Wellington Museum, Nr. 16, 24, 91, 115
London, Hertford House, Wallace Collection, Nr. 60, 79
London, His Grace the Duke of Westminster, Nr. 78
London, The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection), Nr. 116
London, The Trustees of the National Gallery, Nr. 7, 11, 12, 35, 52, 106

IRLAND
Dublin, National Gallery of Ireland, Nr. 17

ITALIEN
Florenz, Galleria degli Uffizi, Nr. 101
Modena, Galleria e Museo Estense, Nr. 89
Rom, Galleria Doria-Pamphili, Nr. 114

JAPAN
Privatbesitz, Nr. 45, 111

ÖSTERREICH
Wien, Kunsthistorisches Museum, Nr. 61, 62, 90, 119, 122, 123, 128, 129

RUSSLAND
Sankt Petersburg, Eremitage, Nr. 3, 8, 87

SCHWEIZ
Privatbesitz, Nr. 104

SPANIEN
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Nr. 14
El Escorial, Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo, Nr. 43
Madrid, Biblioteca Nacional, Nr. 4, 5, 74, 75
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Nr. 126
Madrid, Museo del Prado, Nr. 13, 20, 23, 27, 33, 36, 37, 38, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 99, 102, 103, 105, 107, 120, 121, 124, 127
Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real, Nr. 67, 88
Madrid, Privatbesitz, Nr. 2, 15
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Nr. 98
Madrid, Sammlung Fernández de Araoz, Nr. 21
Madrid, Sammlung der Erben von Joaquín Payá, Nr. 26
Orihuela, Museo Diocesano, Nr. 130
Sevilla, Museo de Bellas Artes, Nr. 19, 22
Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V, Nr. 96

UNGARN
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Nr. 9

USA
Boston, Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Foundation, Nr. 25
Boston, Museum of Fine Arts, Henri Lillie Pierce Foundation, Nr. 51
Chicago, The Art Institute of Chicago, Nr. 18
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Bequest, Nr. 39
Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University, Nr. 28, 108, 125
Fort Worth, Kimbell Art Museum, Nr. 57
New York, The Frick Collection, Nr. 100
New York, The Hispanic Society of America, Nr. 32, 97, 117
New York, The Metropolitan Museum of Art, Nr. 29, 42, 109, 112, 118
New York, Privatbesitz, Nr. 53, 86, 113
Princeton (New Jersey), Privatbesitz, Nr. 34
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Nr. 81

Privatbesitz, Nr. 95

Étui et Jaquette :
Diego Velázquez
Velázquez et la Famille Royale *ou*
Les Ménines (détail), 1656–1657
318 x 276 cm
Madrid, Museo del Prado

TASCHEN
WILDENSTEIN
INSTITUTE